A. v. EYE.

Albrecht Dürer.

Leben und Wirken Albrecht Dürer's.

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/lebenundwirkenal00eyea_0

Leben und Wirken

Albrecht Dürer's

von

Dr. A. v. Eye.

Nördlingen.
Druck und Verlag der C. H. Beck'schen Buchhandlung.
1860.

Vorwort.

Seit Jahren aus Neigung und Beruf dem Studium der vaterländischen Kunst hingegeben, war es von jeher die Gestalt Albrecht Dürer's, welche mich vor anderen anzog, und jemehr mir, beim Aufenthalte am Orte seines Wirkens, die menschliche Erscheinung näher trat, desto höher stieg mir seine Kunst, und mich erfüllte der Gedanke, welch' reicher Schatz geistig sittlichen Lebens im Wirken dieses Mannes geborgen liege, der, gehoben und vor die allgemeine Anschauung gebracht, auch für die Gegenwart von hoher Bedeutung werden könne. Fast täglich das bekannte Werk von J. Heller in Händen führend, bedauerte ich nicht wenig dessen mangelnde Vollendung. Mancherlei begünstigende Umstände brachten endlich den Gedanken in mir zur Reife, den Versuch der Ergänzung selbst zu wagen. Ich verwandte nach mehrjährigem ausschließlichem Studium die allerdings sparsam zugemessene Muße auf Ausarbeitung des vorliegenden Buches, welches ich der Oeffentlichkeit nicht ohne das Bewußtsein der mannigfachen Mängel übergebe, die durch die fortwährende Unterbrechung der Arbeit fast unvermeidlich wurden. Doch hoffe ich, man werde das Unvollkommene nicht gleich für verwerflich halten, blos weil es der Voll-

kommenheit ermangelt. — Die Absicht, welche ich im Buche auszuführen mich mühte, entsprang indeß rein aus der oben ausgesprochenen Ueberzeugung; ich betrachte es nur als ersten Band eines größeren Werkes und beabsichtige, in einem oder mehren folgenden Bänden die geschichtlichen und statistischen Grundlagen in strengerer wissenschaftlicher Form zu geben, wovon ich jedoch auch dem gegenwärtigen soviel einzuverleiben für nöthig erachtete, als erforderlich schien, dem Buche eine selbständige Bedeutung zu verleihen. Zur Fortsetzung meiner Arbeit liegt für die gedruckten Werke Dürer's das Material mir ziemlich vorbereitet zu Handen; um die zerstreuten Malereien und Handzeichnungen kritisch zu behandeln, bedürfte es weiter Reisen, die bis jetzt noch außerhalb meiner Anwartschaft liegen.

Zur Verständigung glaube ich noch folgende Rücksichten hervorheben zu müssen:

Die Quellen, woraus ich geschöpft, sind am Ende des Buches in den Anmerkungen näher bezeichnet, doch mit Ausnahme der allgemein bekannten, wie der Werke von Bartsch, Heller u. s. w., da deren Anführung den Text mit Ziffern würde überladen haben und jeder mit der Sache Vertraute die betreffenden Stellen leicht selbst wird finden können, sofern es ihm nöthig erscheint. Heller's Manuscript zum nicht herausgekommenen ersten Bande seines Werkes über A. Dürer befindet sich in Bamberg, war mir indeß nicht zugänglich. Doch erfuhr ich genau, woraus Heller geschöpft, und war durch die Umstände begünstigt, weiter dringen zu können, als ihm möglich geworden.

Da ich beim Schreiben auf einen weiteren Kreis von Lesern, als den bloßen Fachgelehrten Rücksicht genommen,

habe ich bei Mittheilung alter Akten und Schriftstücke von einer leicht unverständlich werdenden buchstäblichen Wiedergabe um so eher abgesehen, als ein bedeutender Theil derselben, wie das Tagebuch der niederländischen Reise, doch nicht mehr in der ursprünglichen Fassung vorhanden ist. Anderes, wie die Briefe aus Venedig, denke ich in der Folge in getreuerem Abdrucke zu geben, als es bisher geschehen ist. — Bei Beschreibung der Dürer'schen Arbeiten habe ich vorzüglich Rücksicht auf die Kupferstiche und Holzschnitte genommen, da diese dem größeren Publikum am ersten zugänglich sind; für Solche, die von Dürer's Werken nichts gesehen, habe ich durch die Beschreibung so viel möglich den Eindruck herzustellen gesucht, den die Originale machen könnten; im Allgemeinen aber die Rücksichten hervorzuheben mich bemüht, unter welchen letztere richtig betrachtet werden.

Schließlich erfülle ich die angenehme Pflicht, allen Denen, welche bei meinem Unternehmen mich bereitwillig unterstützt haben, meinen freundlichsten Dank zu sagen. Den reichen Mittheilungen des Herrn J. A. Boerner zu Nürnberg verdankt, wie so viele ähnliche kunstgeschichtliche Bücher, auch das vorliegende die wesentlichsten Ergänzungen. Die Freigebigkeit, mit welcher Herr R. von Rettberg zu München, Herr Dr. E. Roeßler, Bibliothekar der Universität Erlangen, Herr Dr. Lützelberger, Bibliothekar der Stadt Nürnberg, Herr Rath Wagner zu Meiningen u. A. mir entgegen kamen, fordert mich um so mehr zur Anerkennung auf, als ich anderer Seits bei meinen Forschungen auch noch auf Exemplare jenes nun hoffentlich bald verlebten Geschlechtes von Schatzwächtern stieß, die ihr Gut nur zu besitzen glauben,

so lange Andere nicht daran Theil nehmen. — Interessante Beiträge fand ich, wie am gehörigen Orte angegeben, im germanischen Museum. Die Benutzung des Nürnberger Archives grenzt trotz der großen Zuvorkommenheit des jetzigen Herrn Archivars nahe an Unmöglichkeit, da jede Urkunde, die man anzusehen wünscht, vorher bezeichnet werden muß, selbständiges Nachsuchen aber verwehrt ist. Des genannten wichtige Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs erschienen leider erst, als ein Theil des vorliegenden Buches bereits gedruckt war.

Nürnberg, im September 1860.

Dr. A. von Eye.

Erster Abschnitt.

Albrecht Dürer's Jugend, Lehr- und Wanderjahre; 1471 bis 1490.

Der 25. Juni des Jahres 1455 war ein festlicher Tag für Nürnberg, und welcher Neugierige nicht durch Geschäft oder sonstige Verpflichtung im Hause gehalten wurde, eilte wohl hinauf zur Veste und suchte im Hofe der altehrwürdigen Kaiserburg einen guten Platz zu erlangen. Denn Philipp Pirkheimer, Sohn aus einer der angesehensten und reichsten Patrizierfamilien, hielt Hochzeit und unter der alten Linde, welche der Sage nach die Kaiserin Kunigunde gepflanzt hat, war großer Tanz. Da zogen unter hellem Himmel die Söhne und Töchter der rathsfähigen Geschlechter Hand in Hand so zierlichen Schrittes, wie die langgeschnäbelten Schuhe es erlaubten, nach dem Takte der Trommeln und Pfeifen im Kreise einher, jene in hellglänzende, straffgezogene Kleider gespannt, das langgelockte Haupt mit Salben übergossen und mit kostbaren Reifen und Federn geschmückt, diese die lange, pelzbesetzte Schleppe hinter sich her ziehend, den Glanz des weit geöffneten Busens gegen den der Perlen-, Gold- und Silberstickereien zum Wettkampfe herausfordernd. Umher die vornehmen Eltern der Tanzenden, zum Theil auf erhöhten Sitzen neben der Tribüne für die Musikanten, die Bewegung ihrer Angehörigen überwachend und den Putz der

Einzelnen musternd, die Männer im tief herabreichenden Trappert, auf dem Haupte die schwere Sendelbinde wiegend; die Frauen klug und züchtig in Mantel und Kopftuch gehüllt. Diesen gegenüber das Volk, darunter manch' zudringlicher Gast des hochzeitlichen Kleides entbehren mochte, doch am Glanze seiner Regierer sich erfreuen durfte, wenn er nur dem gewichtigen Stabe des umherspähenden Tanzwartes auszuweichen wußte. [1])

An diesem Tage mochte ein einfacher Handwerksgesell, der unbeachtet durch die Mauern der Reichsstadt einzog, von deren großartigem Leben einen höheren Begriff bekommen, als ihm für den ersten Willkomm lieb war, und doch sollte sein Name mit dem gefeierten des Tages in innigste Verbindung treten und nicht geringer als dieser den Ruhm der Stadt erhöhen. Es war Albrecht Dürer, der ältere, wie sein später so berühmt gewordener Sohn selbst ihn nennt, der als Goldschmied aus dem Ungarlande eingewandert, Deutschland und die Niederlande durchzogen und sich hier lange bei den „großen Künstlern" aufgehalten, endlich aber das damals schon in Gewerb und Künsten zur höchsten Blüthe aufstrebende Nürnberg als Ziel seines Wanderns und Lernens ersehen hatte. [2])

Dürer trat in Arbeit beim alten Hieronymus Haller, diente demselben zwölf Jahre und trug, bereits im vierzigsten Lebensjahre, als Preis für Ausdauer und Geschicklichkeit das Meisterrecht in der Reichsstadt und seines Herrn Töchterlein, eine „hübsche, gerade Jungfrau", als Ehegattin davon. Barbara Hallerin, unseres Künstlers Mutter, zählte, als sie in die Ehe trat, fünfzehn Jahre, war demnach, als ihr späterer Bräutigam und Gatte sie kennen lernte, erst drei Jahre alt, und dieser wird deshalb wohl nicht aus Liebe zu ihr sich einem so langen Dienste unterzogen haben. Weniger romantisch als der alttestamentliche Patriarch, aber mit desto

soliderem Sinne erwarb Albrecht seine Rahel und einen Heerd für sie Beide. Die feste Gründung des letzteren war ohne Zweifel die Ursache der späten Heimführung einer Lebensgefährtin, und die Phantasie spielte in jener Zeit bei Zurechtlegung des Lebens so wenig eine Rolle, daß auch der kleinste Erfolg für das standhafteste Mühen nicht zu gering geachtet wurde. Dürer's Ehe ward mit fast überreichem Kindersegen, wir wollen nicht entscheiden, ob mehr beschwert oder beglückt, und des frommen Meisters Geschick war für den Rest seines Lebens, „mit großer Mühe und schwerer, harter Arbeit" Nahrung für Weib und Kind zu schaffen. Er hatte nur, was er mit eigener Hand gewann, und hatte deshalb wenig. Auch sonst mancherlei „Betrübung, Anfechtung und Widerwärtigkeit" blieben nicht aus; aber sein Sohn nennt ihn einen „künstlichen, reinen Mann", d. h. der seiner Kunst hinreichend mächtig war, um auf ihrem Boden fußend auch mit schweren Anforderungen des Lebens den Kampf aufzunehmen, und der trotzdem, daß dieser nie enden wollte, doch immer sein Haus wohl bestellt und seine Verhältnisse, zeitliche wie ewige, in guter Ordnung hatte. Darum hat er auch „von Männiglich, die ihn gekannt, ein gut Lob gehabt, denn er hielt ein ehrbar, christlich Leben, war ein geduldig Mann und sanftmüthig, gegen Jederman friedsam, und er war fast dankbar gegen Gott". — Wir haben ein Bild von Albrecht Dürer d. ä., das im Jahr 1497, also schon in dessen Alter, sein Sohn mit Meisterhand ausgeführt hat. Es bildet heute eine Zierde der Münchener Pinakothek und führt den ehrwürdigen Meister, der uns interessant ist, weil er die Welt mit einem ihrer bedeutendsten Männer beschenkte, in halber Figur leibhaft vor Augen. Eine hohe, etwas hagere Gestalt tritt uns entgegen, die in der Haltung bereits den ersten Druck der Jahre, den sie erfahren, kund giebt. Sie kleidet ein schwarzes Käppchen und ein brauner

Rock mit weiten Aermeln, unter deren Falten die arbeitsamen Hände, wie zu einmaligem willkommnen Ausruhen, sich zusammenlegen. Das Gesicht — das wir schon anderswo als Charakterphysiognomie für das Ende des 15. Jahrhunderts hervorgehoben — hat den Ausdruck des vollständigsten Ernstes, der das Leben reuelos alles äußeren Schmuckes entkleidet sieht, wenn er nur dessen Kern unbeschädigt weiß, einer Resignation, deren Grundgefühl doch so von der ewigen Bedeutung des Daseins durchdrungen ist, daß ihr der Verlust der Gegenwart nicht schmerzlich wird. Zu dieser Charakteristik, die in Farben der Sohn uns vorträgt, passen ganz auch dessen Worte, mit denen er das oben angeführte Lob des Vaters schließt: „Er hat sich auch nicht viel weltlicher Freud gebraucht; er war auch weniger Wort, hat nicht viel Gesellschaft und war ein gottsfürchtiger Mann."

Aus dem Auge des Bildes jedoch leuchtet das Feuer, das wir fast bei allen Portraits finden, welche Dürer gemalt und wovon wir glauben möchten, daß er unbewußt, wie es zu geschehen pflegt, aus seiner eigenen Natur es den dargestellten Personen mitgetheilt habe. War dieses bei seinem Vater nicht der Fall, würde es klar, von wem der Sohn sein Talent als Erbtheil empfangen.

Ein Bildniß der Mutter Dürer's ist, so viel wir wissen, auf unsere Zeit nicht gekommen. [3]) Er entwirft von ihrem Wesen auch in seinen Schriften keine eingehende Schilderung, wahrscheinlich, weil sie nicht anders war, als sie nach den Verhältnissen sein konnte und nach den Forderungen der Zeit sein sollte. Daß er ihr aber wie seinem Vater stets in kindlichster Liebe angehangen, sagt er nicht allein, sondern zeigte es auch durch die That.

Das Dürer'sche Paar ward, wie schon bemerkt, in fast übergroßem Segen mit 18 Kindern beschenkt, die indeß größten Theils in früher Jugend oder ehe sie in das reife

Alter traten, wegstarben. Nur zwei jüngere Brüder erreichten dieses mit unserem Albrecht: Andreas, der später als Goldschmied sich in Nürnberg niederließ, und Hans, der, achtzehn Jahre jünger als Albrecht, bei diesem die Kunst erlernte und Hofmaler des Königs von Polen wurde.[4]) Der Vater führte nach altem Herkommen ein genaues Register über die Geburt seiner Kinder, das der Sohn uns aufbewahrt. Aus diesem erfahren wir, daß Albrecht, das dritte Kind und der zweite Sohn, im Jahre 1471 am St. Prudentientage in der 6. Stunde, das ist nach unserer Rechnung gegen 11 Uhr Morgens des 21. Mai, das Licht der Welt erblickte.[5]) Es wird schwerlich bei Dürer, wie es damals schon in vornehmen Familien zu geschehen pflegte, nach der Stunde der Geburt das Horoskop gestellt sein. Wir könnten dieses zwar nachträglich thun, doch für wichtiger, als zu erfahren, wie die Sterne standen, halten wir, uns umzusehen, wie die irdische Constellation gestaltet war, unter denen das mit so reichen Anlagen begabte Kind aufwuchs.

Wenn wir die Bedingungen, unter denen damals im Allgemeinen Menschen groß wurden und lebten, auch auf den jungen Dürer beziehen — und es liegt durchaus kein Grund vor, der davon abhielte —, so vermögen wir uns eine ziemlich klare Anschauung davon zu machen, obwohl die überlieferten Nachrichten äußerst dürftig sind. Die Eltern wohnten in der Winklerstraße, im Hinterhause des Pirkheimer'schen Wohngebäudes, also an einem Platze, der für einen Handwerker damaliger Zeit immerhin zu den ehrenvolleren gehörte. Das Haus ist heutiges Tags, namentlich in der inneren Einrichtung verändert; doch nach anderen, erhaltenen Bauten dürfen wir schließen, wie es der Hauptsache nach beschaffen war. Im niedrigen, braun vertäfelten Zimmer sog das Kind die erste, wohl nicht allzu reine Luft und im Sommer, kurz nach Mittag, wenn die Sonne länger über der engen Gasse

verweilte, durfte ſein Auge die Wohlthat des überirdiſchen Strahles empfangen, der durch die offenen Fenſter ins Zimmer drang. Aber ſobald die Jahreszeit es forderte, ſperrte das geölte Papier den Zugang des Lichtes; denn ſo vornehm und reich der Beſitzer des Hauſes auch war — wir dürfen ſchwerlich annehmen, daß er den Luxus der Glasſcheiben ſchon ſeinem Miethsmanne gewährte. War dieſer ſelbſt aber in der Lage, ſich dieſe Wohlthat zu gönnen, ſo wird höchſtens der Platz unmittelbar vor ſeinem Arbeitstiſche auf die neue Weiſe erhellt geweſen ſein, und das Kind durfte ſich erfreuen an den grellen Kreiſen, welche die dicken, grünen Butzenſcheiben auf den Boden malten. Im fünften Lebensjahre des Knaben kaufte der Vater ein Haus am Fuße des Burgberges und bezog damit eine hellere Gegend. [6]) — Letzterer ſcheint überhaupt in den erſten Jahren ſeiner Meiſterſchaft in nicht ganz ungünſtigen Umſtänden gelebt zu haben, denn nachdem er durch die Gevatterſchaft der beiden erſten Kinder die Verwandten ſeiner Frau in Weiſſenburg und Bayreuth befriedigt, wagte er, bei Geburt ſeines zweiten Sohnes, die gleiche Ehre von einem der angeſehenſten Einwohner Nürnbergs ſich zu erbitten, dem berühmten Buchdrucker Antonius Koberger, [7]) der um die neuerfundene Kunſt ſich große Verdienſte erworben hatte. Und dieſer that dem Vater, den er ohne Zweifel achtete, die Ehre an, nicht nach ſich, ſondern nach dieſem ſelbſt den Neugeborenen zu benennen. — Die Mutter war damals erſt achtzehn Jahre alt, die Zahl der Kinder noch nicht beläſtigend und die Stimmung im Hauſe mag, nach Maßgabe jener Zeit überhaupt, eine ziemlich muthige und frohe geweſen ſein. Aber ſie mußte ſich ändern, als die zarte Seele des Knaben begann, für Bildung des eigenen Humors den Grundton aus ſeiner Umgebung in ſich aufzunehmen. Die Familie wuchs in bedenklicher Weiſe und ward ſie durch Sterbefälle auch

wieder zurückgeführt, so waren solche Erleichterungen doch nicht geeignet, Erheiterung zu schaffen. Es mußte sich bald darum handeln, nur das Nothwendige zu leisten, und unter dem Eindrucke des eingezogenen Geistes, der in solcher Lage des Lebens nothwendig sich bildet, wuchs der Knabe empor. Er würde, auf das elterliche Haus beschränkt, schwerlich eine Anregung gefunden haben, um für weitere Anschauungen und Strebungen den Sinn zu öffnen; doch sorgte ein gütiges Geschick, daß er außerhalb desselben mehr fand, als sonst unter gleichen Umständen wäre vorauszusetzen gewesen.

Sobald Albrecht der ängstlichsten Sorge der Mutter entwachsen war, dürfen wir ihn uns spielend denken im gewölbten Erdgeschosse oder auf dem engen Hofe, der das Hauptgebäude vom Hinterhause trennt, auf dem Steckenpferde reitend, mit der Windmühle rennend oder andere kindliche Spiele übend, wie sie damals in Gebrauch waren. Später hat er ohne Zweifel auf den Grabplatten des benachbarten Sebalder Kirchhofes sich herumgetummelt, im Sommer, wie gewöhnlich die Knaben jener Zeit aus den Mittelständen, mit nackten Beinen, nur in ein leinenes Hemd und eine Leibbinde gekleidet.

Auf der örtlichen Grenzscheide zwischen Patriziat und Bürgerthum wird auch der Platz zu suchen sein, wo zwischen Albrecht und seinem treuesten Freunde Willibald das Bündniß sich schloß. Denn ein günstiger Zufall fügte es, daß nur sechs Monden, bevor im Hinterhause der größte Künstler des Jahrhunderts zur Welt kam, im Vorderhause eine nicht minder gewichtige Persönlichkeit sich zuerst im Diesseitigen vernehmen ließ, Willibald Pirkheimer, später jener große Gelehrte, Staatsmann und Mitreformator, daß beide Knaben, von der Natur mit zwar verschiedenen, aber gleich bedeutenden Anlagen begabt, von früh auf einander so nahe gerückt waren, um Fühlen, Denken und Wollen gegenseitig

wachzurufen. Wenn auch alle Nachrichten schweigen, so ist doch sicher anzunehmen, daß ein reicher Austausch entfaltender Anregungen zwischen den Knaben gewaltet habe, vielleicht nicht weniger ergiebig, als der spätere bewußte Verkehr der gereiften Männer.

Es scheint nicht, daß die Trennung der Knaben, welche durch die Wohnungsänderung des alten Dürer bedingt ward, ihren Umgang ganz aufgehoben habe; es ist dieses wenigstens eher anzunehmen, als daß, bei der damals noch großen Trennung der Stände, sich später eine Gelegenheit wieder gefunden, wo die Beiden von Neuem den Grund zu der innigen Freundschaft legen konnten, welche sie ihr Leben lang verband. Die ganze Naturanlage Dürer's bürgt dafür, daß er als Knabe schon eine Gesittung zeigte, wie aufmerksame Eltern sie gern für den Umgang ihrer Kinder wählen. Es läßt sich voraussetzen, daß Albrecht mit seinem Freunde häufig in dessen Vaterhause verweilte, und daß hier seine Seele Eindrücke aufnahm, die ihr im elterlichen Hause nicht zu Theil wurden. Der Vater Willibald's, Johann Pirkheimer, war ein für seine Zeit hochgebildeter Mann, mit weiterem Interesse als für seine Zählmaschine. Von dem vorzüglichen Unterrichte, den er seinem Sohne angedeihen ließ, ist vielleicht, wenn auch nur stückweise, dessen lernbegierigem Gespielen etwas zu Gute gekommen. Albrecht Dürer liebte später, Inschriften auf seinen Bildern lateinisch zu verfassen, seinen Namen unter Briefen zu latinisiren u. s. w. Wenn er darin auch einem allgemeinen Hange der Zeit folgte, so ist es doch möglich, daß die Lust daran bei ihm im Besonderen in der Gesellschaft seines Latein lernenden Freundes wachgerufen wurde.

Wie unter den Reichthümern des Hauses selbst, weilten die lebhaften Knaben gewiß nicht selten auch in der Freiheit vor dem Hause, und hier that sich dann einer künstlerisch

auffassenden Seele ein ergiebiger Schauplatz auf. Vor ihnen lag der Herrenmarkt, zu beiden Seiten mit den stattlichsten Gebäuden besetzt, im Hintergrunde die bunte Façade der Frauenkirche, im Vordergrunde der schöne Brunnen, noch glänzend bemalt und vergoldet, und umher sich ausbreitend das bewegte Leben des Wochenmarktes einer großen Stadt. Manche öffentliche Feste, wie sie damals in der Reichsstadt gefeiert wurden, die Vorzeigung der Heiligthümer vom Umgang der genannten Kirche, das Schönbartlaufen u. a. werden nicht weniger auf die Phantasie des Knaben gewirkt haben.

Sonntags haben wir ihn zu bestimmten Stunden in der Kirche zu suchen. Denn der Vater hatte „großen Fleiß auf seine Kinder, sie auf die Ehre Gottes zu ziehen", und „sein höchst Begehren war, daß er seine Kinder wohl aufbrächt, damit sie vor Gott und den Menschen angenehm würden". In der Kirche empfing Dürer ohne Zweifel die ersten Eindrücke der Kunst und wir können uns denken, wie er, während seine Kameraden bei den ewig wiederholten, unverstandenen Ceremonien sich langweilten, die Blicke von Pfeiler zu Pfeiler, von Bild zu Bild umherschweifen ließ.

Was aber Dürer und die damalige Menschheit fast gänzlich entbehren mußte, war der Genuß der freien Natur. Diese lag im Allgemeinen noch unter dem Fluche der alten kirchlichen Entgötterung und man fühlte sich nicht versucht, das Auge auf sie zu wenden. Dazu ist die Umgebung Nürnbergs eine der reizlosesten, die man erdenken kann. In weitem Umkreise umschlossen sie, damals noch enger als jetzt, der aus kümmerlichen Föhren bestehende Reichswald und zwischen diesem und der Stadt dürre Felder und baumlose Weiden. Und selbst die Aussicht auf diese war größtentheils durch die hohe Stadtmauer abgeschnitten. Sich außerhalb derselben zu bewegen aber war bei den unaufhörlichen größe-

ren und kleineren Fehden mit den benachbarten Ständen nicht selten eine gewagte Sache und gewiß für Unmündige ganz außer Gebrauch. Die Städte jener Zeit, mit tiefen Gräben, hohen Mauern und zahlreichen Thürmen umgeben — wie wir Nürnberger noch heute sie sehen —, hatten vorzugsweise die Bedeutung eines Zufluchtsortes, und das Gefühl der Sicherheit mußte damals den Genuß ersetzen, den uns der freie Verkehr mit Natur und Welt gewährt. In der Stadt aber kannte man noch keine öffentlichen Baumpflanzungen, und Gärten gab es nur hinter den hohen Mauern der Klöster. Es genügt ein Blick auf die Werke Dürer's, um sich zu überzeugen, daß der erste, unbefangen aufnehmende Kindesblick auf die freie Natur ihm versagt geblieben — und wenn er doch nicht wenig dazu beigetragen, sie zu ihrem angeborenen Rechte und ihrer Würde im Bewußtsein der Menschen zurückzuführen, so haben wir die Gründe davon anderswo zu suchen.[8]) — Die Farben, welche zuerst auf seine Sinne wirkten, waren die künstlichen und blendenden, wenn auch keineswegs geschmacklosen Zusammenstellungen aus der Tracht und sonstigen Mode damaliger Zeit — dieselben Farben, welche bis gegen Ende seiner Laufbahn in seinen Malereien wiederzufinden sind.

So viel vom Unterrichte, den der Knabe unwillkürlich, aber darum wohl nicht minder eindringlich aus der ihn umgebenden Welt empfing. Aber er hatte vor seinen Geschwistern und gewiß vor manchen Altersgenossen desselben Standes auch den Vorzug eines methodischen Unterrichts.

Dürer erzählt: „Sonderlich hatte mein Vater an mir ein Gefallen, da er sahe, daß ich fleißig in der Uebung zu lernen war." Der lebhafte, vielseitige Geist, der später dem Manne einen so bedeutenden Standpunkt anwies, offenbarte sich ohne Zweifel schon im Knaben und der Vater verstand ihn genugsam, um für die Bildung seines Kindes ein Uebri-

ges zu thun. Er scheint selbst im Hause, wie die Gelegenheit es ergab, vielleicht in der Dämmerstunde oder nach der Arbeit, wenn er der um ihn versammelten Familie Aufmerksamkeit schenken konnte, in bescheidener Weise eine Art Unterricht gegeben zu haben. Denn Dürer berichtet: „Darum war sein täglich Sprach zu uns, daß wir Gott lieb sollten haben, und treulich gegen unsern Nächsten handeln", was fast wie Erinnerung aus den Reden des ermahnenden Vaters klingt. Wohl hörte diesem Dürer mit Aufmerksamkeit zu, und Manches, was er außer dem Hause gesehen und gehört, mochte er im Hause mit Geist wieder vorbringen. Er durfte deshalb in die Schule gehen — ohne Zweifel in die Sebalder Pfarrschule. Aber wie sah diese damals aus, wie stand er trotz seines Vorzuges im Nachtheile gegen seinen vornehmen Gespielen! In das Haus des letzteren sehen wir täglich einen Mann in langem, hochrothem Talare treten, mit hoher, cylinderförmiger Mütze, unter dem Arme eine bauschende Pergamentrolle oder ein gewichtiges Buch mit glänzenden Spangen. Er steigt mit wichtiger Miene die Treppe hinauf, tritt in ein kleines Gemach, darin ein schwerer eichener Tisch dem Fenster nahe gerückt steht. Die Mitte des letzteren bedeckt ein sauberes Leinentuch; an einem Ende sitzt auf hölzerner, aber mit weichem Polster belegter Bank ein gedrungenes Bürschchen, dessen weiße Locken, über der Stirn gerade weggeschnitten, glänzend von dem schwarzen, faltigen Sammetrocke abstechen. Die kleinen klugen Augen suchen mit Interesse in den geheimnißvollen Blättern, die der Rothe entfaltet. Lesen und Schreiben ist bereits erlernt; schon wird Lateinisch docirt und bald auch Griechisch. Den Knaben Albrecht aber sehen wir in tief gegürteter Tunika zur Schule hinabsteigen; an seiner Seite hängt eine kleine Schiefertafel und daran ein Griffel, vielleicht gar ein mit Wachs bestrichenes Brettlein; aber das ist der einzige

Apparat; mit und von dieſem muß Alles gelernt werden. Das Lehrzimmer iſt ein halbdunkler Raum, mit nackten, ſtaubigen Wänden. An der einen Seite ſteht, aus dicken Eichenbohlen roh zuſammengefügt, ein Katheder und darüber hängt an der Wand eine ſchwarz angeſtrichene Tafel. Den übrigen Raum nehmen ſchmale Bänke ein, kaum einen halben Fuß hoch. Hierauf reiht ſich die bunte, nicht überall ſauber gekämmte Jugend; eine keuchende Geſtalt beſteigt den Sitz mit nichts anderem als einem gewichtigen Stocke oder einer Ruthe ausgerüſtet. Nachdem der Lärm geſtillt, ſchreibt der Hagere einen Buchſtaben an die Tafel, benennt ihn und die lernbegierige Jugend ſchreit ihn nach. Der Lehrer ermahnt ſie, das Vorgezeichnete auf die Tafel nachzumalen und es nochmal zu benennen. Wer Genie hat, thut jenes, und wer Eifer, auch dieſes. Von Buchſtaben geht man zu Silben und Worten, endlich zu Sätzen, und ſo lernt man Schreiben und Leſen.

Perſönlich tritt uns Dürer zum erſten Male in ſeinem 13. Jahre entgegen. In der ehemaligen Sammlung des Herzogs Albrecht von Sachſen-Teſchen zu Wien [9]) befindet ſich eine Handzeichnung, ein Pergamentblatt, worauf er im genannten Lebensjahre aus dem Spiegel ſein eigenes Bildniß entworfen. Leidet die Zeichnung auch noch an manchen Mängeln, ſo giebt darin der junge Künſtler ſeine eigene Perſönlichkeit doch in ſo treuer, anſpruchsloſer Weiſe wieder, daß er daraus mit Leib und Seele uns entgegentritt. Wir erkennen aus den Geſichtszügen nicht nur die Portraitähnlichkeit, Formen, aus denen ſpäter ſich die Züge des ſchönen Dürerſchen Antlitzes entwickeln mußten, ſondern im Ausdrucke auch die Naturanlage, von der aus ſpäter ſo eigenthümlich und mächtig der Dürer'ſche Geiſt ſeinen Flug zu neuen Höhen des Kunſtgebietes nehmen ſollte. Wir erkennen nicht weniger aus der vorliegenden, wenn auch noch ganz unge-

ſchulten Leiſtung den unbeſtreitbaren Beruf des Verfertigers zur Kunſt, ja ſchon ein gut Stück vom unterſcheidenden Charakter derſelben, der ſich darin ankündigt.

Die Zeichnung iſt etwa in Drittel-Lebensgröße, Bruſtbild mit einer ſichtbaren Hand, nach rechts gewendet. Das Haupt des Knaben deckt eine Tuchmütze von ziemlich urſprünglicher Geſtalt, vorn über dem Rande aufgeſchnitten, von oben herabgezogen und mit kleinen Knöpfen wieder geſchloſſen. Darunter fällt lang und, wie es ſcheint, blond das ſchlichte Haar herab, über den Augen gerade abgeſchnitten, zu den Seiten und hinten Schulter und Nacken bedeckend — eine damals gewöhnliche Tracht, die im 16. Jahrhundert zu der ſogenannten Kolbe verkürzt, von Dürer aber bis kurz vor ſeinem Tode beibehalten wurde. Den Körper deckt ein faltiges Jäckchen mit weiten Aermeln, vorn offen, aber unter dem bloßen Halſe zugehäkelt, auf der Bruſt übereinandergelegt und, wie aus der Tracht jener Zeit zu ſchließen, um die Seite durch einen Gürtel gehalten. Das Geſicht bildet ein ſchönes Oval mit ſanften, weichen Bewegungen. Die Augen ſind ſehr verzeichnet, aber ſtimmen im Blicke zum Ausdrucke des Ganzen, aus dem das erſte Gewahrwerden eines reichen, aber noch im ſüßeſten Traume der Jugend verſenkten Bewußtſeins hervorleuchtet. Das Auge war offenbar groß und hell, außen das Licht ſuchend, das es in ſtiller Freude wiederſtrahlte. Die Augenbrauen ſind wie in etwas verfrühtem Ernſte ein wenig herabgezogen, aber ſie finden den verſöhnenden Gegenſatz in den mäßig aufgeworfenen Lippen, die, geſchwellt in erſter Jugendfriſche, den kindlichen Trotz mit einer Lieblichkeit verſchmelzen, daß derſelbe kaum bemerkbar bleibt, vielmehr den Reiz der letzteren erhöhen zu wollen ſcheint. Die ſchöngeformte Naſe tritt faſt ſchon zu imponirend hervor; aber die Augen blicken ſo groß und fromm darüber weg, daß auch hier das Milde den Vor-

rang gewinnt. Der ganzen Erscheinung sieht man sonst noch das Kindliche, Unreife an; Haltung des Körpers und Ausdruck des Gesichtes beruhen noch ganz in den Formen, wie die Natur sie gegeben; durch geistige Regung ist in sie noch kaum Bewegung gebracht; aber die Formen sind so zart und bildsam, der Geist, der in ihnen sich bewegt, so lebendig und erregbar, daß beide im nächsten Augenblicke den Bildungsprozeß beginnen zu wollen scheinen, der jene unvergleichliche Erscheinung hervorrief, unter der im Laufe der Zeit die Person und Thätigkeit Dürer's sich zusammenfaßten.

Dürer, dem diese Zeichnung als Andenken an seine eigene glückliche Jugend und als Versuch seiner frühesten künstlerischen Thätigkeit lieb sein mußte, bewahrte sie auf und schrieb, vielleicht ahnend, daß sie auch für Andere Interesse gewinnen möchte, eigenhändig darauf: „Dz hab ich aws eim spigell nach mir selbs kunterfet jm 1484 jar do ich noch ein kint was. Albrecht Dürer." Später kam diese Zeichnung in das Imhof'sche Kabinet zu Nürnberg und ein günstiges Geschick hat sie bis auf unsere Zeit gebracht. Eine Steinzeichnung von F. Eibl hat sie in ziemlich treuer Wiedergabe auch dem größeren Publikum zugänglich gemacht.

Als Dürer Schreiben und Lesen gelernt hatte, nahm ihn der Vater wieder aus der Schule und es kam in Frage, was er weiter lernen, d. h. welchen künftigen Beruf und Erwerbszweig er wählen solle. Joh. Neudörfer, der berühmte Nürnberger Schreibmeister, Dürer's Zeitgenosse und Freund, berichtet in seinen Nachrichten, daß der Vater die Absicht gehabt habe, seinen Sohn, dessen Talent ihm nicht unbemerkt geblieben sein konnte, im 13. Jahre, also wahrscheinlich gleich nach dessen Abgang von der Schule, zu Martin Schongauer in Kolmar, einem der damals berühmtesten Künstler, in die Lehre zu geben. Doch der Tod

des letzteren habe diese Absicht vereitelt. Neudörfer konnte diesen Umstand aus Dürer's Munde selbst oder sonst aus guter Quelle erfahren haben; aber sein Gedächtniß täuschte ihn wahrscheinlich, als er lange nachher, im Jahre 1547, seine Erinnerungen niederschrieb. Denn scheint der gelehrte Streit über das Todesjahr des Martin Schongauer oder Schön, wie er schon damals gewöhnlich genannt wurde, auch noch nicht für Alle bis zur Endgültigkeit geschlichtet, so ist doch wohl so viel gewiß, daß er über das Jahr 1484, in welchem Dürer dreizehn alt wurde, hinaus gelebt habe. Ein vorzeitiger Tod dieses Künstlers konnte auch kaum der Grund sein, daß Dürer erst auf einem Umwege seiner wahren Bestimmung zugeführt wurde. Dürer selbst gedenkt dieses Umstandes in seiner kurzen Lebensbeschreibung nicht, was er schwerlich würde unterlassen haben, wenn er eine wirkliche Thatsache hätte zu berichten gehabt. Vielleicht kam die Frage, Dürer Maler werden zu lassen und in diesem Falle ihn zu Martin Schön zu senden, nur in den Berathungen der Eltern, bei denen der Sohn wohl noch gar nicht mit zu reden hatte, zur Sprache; aber in eben diesen Berathungen mochten Gründe zu Tage treten, die den Vater von seinem Plane abbrachten. Wäre er schon fest entschlossen gewesen, so hätte er seinen Sohn ja zu einem andern tüchtigen Künstler geben können, daran ja in der nächsten Nähe kein Mangel war. Wie konnte der Tod eines einzelnen Mannes, wäre er als Lehrmeister auch vor allen Anderen wünschenswerth gewesen, den besonnenen Mann veranlassen, seinem Sohne, dessen schon so früh sich offenbarendes Talent manches Hinderniß aufwiegen mußte, einen ganz andern Lebensweg zuzuweisen? — Vielleicht irrt Neudörfer nur in der Zeit, und es kam später, als Dürer selbst sich für die Malerei entschieden hatte, in Frage, ob er zu Schön oder zu einem Anderen gehen solle.

Dürer berichtet in den genannten Aufzeichnungen nur, daß sein Vater ihn das Goldschmiedhandwerk gelehrt habe. Dieser nahm ihn also zu sich selbst in Unterricht. Wann der Zeitpunkt gewesen, finden wir nicht angeführt, doch läßt er sich ungefähr berechnen. Im Jahre 1486, also im fünfzehnten Lebensjahre, als er bereits „sauberlich arbeiten" konnte, ging er als Malerlehrling zu Michael Wohlgemuth, und zwar auf drei Jahre, welches schon damals die gewöhnliche Lehrzeit gewesen zu sein scheint. Wir dürfen wohl annehmen, daß er den größten Theil einer eben so langen Zeit bei seinem Vater ausgehalten, da er nach dem oben von ihm angeführten Ausdrucke schon weit vorgeschritten sein mußte. Auch Neudörfer's Angabe, daß er mit dem dreizehnten Jahre das Handwerk zu lernen angefangen, stimmt mit dieser Annahme überein. Denn wenn er mit dem neunten Jahre den Schulbesuch begann — erst die Lernbegier und erwiesene Fähigkeit des Knaben brachten den Vater zu dem Entschluß, ihm Schulunterricht zu gewähren, und einen zu raschen Entschluß dürfen wir bei diesem wohl nicht voraussetzen —, so bleiben vier Jahre, um jenen fortzusetzen. Zwar muß diese Zeit für bloßes Lesen- und Schreibenlernen lang erscheinen; aber für die damaligen Verhältnisse war sie dieses in der That nicht. Wird doch noch zur Zeit der Reformation von den Beförderern des neuen Systems geklagt, daß man beim alten zehn Jahre und länger die Schule habe besuchen können, ohne mehr zu lernen als nothdürftig schreiben und lesen. Und Dürer lernte mehr, wie wir später sehen werden.

Die Frage des künftigen Berufes mochte beim jungen Dürer um so mehr immer in einer gewissen Schwebe geblieben sein, je weniger er vielleicht bei deren ersten Feststellung mit zu Rathe gezogen war. Gegen Ende seiner Lehrzeit, als die Nothwendigkeit einer letzten Entscheidung immer drän-

gender hervortrat und er in sich selbst klarer und durch eigenes Können dem Vater gegenüber kühner geworden sein mußte, faßte er den Muth, die alte Frage wieder zur Sprache zu bringen.

Denn „ihn trug seine Lust mehr zur Malerei als zum Goldschmiedwerk". Der Vater machte zwar Schwierigkeiten; ihn reute die verlorene Zeit. Aber er gab seinem Sohne nach und erwirkte ihm, wie angedeutet, einen Lehrplatz bei Michael Wohlgemuth, dem damals bedeutendsten Maler Nürnbergs. — Der Vater scheint bei der ganzen Angelegenheit wie ein Mann von gutem Verstande sich benommen zu haben; nur darin können wir nicht mit ihm übereinstimmen, daß er die Zeit, die Dürer in seiner Lehre zugebracht, für verloren hielt. Einer der größten Vorzüge des späteren Künstlers ist seine außerordentliche Sicherheit in der Zeichnung und diese hat er ohne Zweifel vorzugsweise seiner ersten Beschäftigung zu verdanken.

Wie die Kunst damals als Handwerk galt, so stand dieses in der That der Kunst sehr nahe. Die Goldschmiede jener Zeit arbeiteten nicht, wie heut zu Tage, nach Pariser Mustervorlagen, sondern sie schufen sich ihre „Façon" selbst. Sie faßten zu einem Gegenstande, der herzustellen war, die Idee selbst, entwarfen selbst die Zeichnung, führten diese aus, formten das Modell, soweit nöthig, aus Wachs- oder Thon, bildeten danach das Metall aus freier Hand, vergoldeten, gravirten, emailirten u. s. w. Wie die Idee durch erste Erfindung ihr Eigenthum war, wurde sie durch Verarbeitung und Ausführung noch mehr Ausdruck eines aus eigenem Grunde schaffenden Geistes. Und durch gründliche Durchbildung des Werkes, durch vollendete Formgebung brachten sie ihren Gedanken vollkommen zur Erscheinung, wie wir es nur von einem Kunstwerke verlangen. Die alten Handwerker — denn das Gesagte gilt nicht allein von den

Goldschmieden —, namentlich die Metallarbeiter und alle, bei deren Erzeugnissen die Form überhaupt in Betracht kommt, standen wesentlich mit den Baukünstlern auf demselben Boden, und die übriggebliebenen Zeugnisse ihrer Thätigkeit, die wir nicht selten mit Recht als Kunstwerke schätzen, sprechen den Stil und Charakter ihrer Zeit nicht minder aus, als diese. Wir dürfen nicht zweifeln, daß Dürer in der Lehre seines Vaters in der besten Vorschule für die eigentliche Kunst sich befand, daß er seine hohe Fertigkeit im Zeichnen und Modelliren hier erlangte, hier vorzüglich an Zirkel und Maßstab, an die richtige Zusammenstellung der Verhältnisse, deren die alte Kunst viel mehr als das Handwerk entbehrte, gewöhnt wurde. Aus der Schule seines Vaters, unter dessen Arbeiten das Graviren in Metall nicht die geringste wird gewesen sein, trug er endlich die Grundlage zu der Vollendung davon, die er in der Kupferstechkunst erlangte, der er, wie wir sehen werden, nicht den geringeren Theil seines Ruhmes verdankte.

Hier aber, am entscheidenden Wendepunkte im Leben des jungen Künstlers, scheint es am Orte zu sein, auf dessen bisherige Entwicklung zur Kunst, auch soweit sie nicht vom Vater vorbereitet wurde, einen Blick zu werfen. Aus gleichlaufenden Fällen und den gegebenen Verhältnissen werden wir auch hievon uns ein ziemlich klares Bild entwerfen können.

Die erste Anregung zur künstlerischen Bethätigung mußte dem Knaben das ihm eingeborene Talent geben; vom Anschauen der väterlichen Beschäftigung konnte der erste Anstoß kommen. Wahrscheinlich geschah dieses früh und Dürer zeichnete wohl schon eher, als er schreiben konnte.

Betrachten wir die oben besprochene Zeichnung, in welcher er im dreizehnten Jahre sein eigenes Bildniß zu entwerfen versuchte, so wird uns klar, daß er lange vorher

sich mußte geübt haben. Wir sehen zugleich aber auch, wie seine bisherige Uebung mußte beschaffen gewesen sein. Die Figur, die er in seiner Zeichnung zu Tage förderte, zeigt im Ganzen ein richtiges Verhältniß und ein bereits wohlgeübtes Augenmaß. Einzelne Theile aber, wie die Augen, sind falsch gestellt und gestaltet; man sieht, ihm fehlten die einfachen Gesetze, nach denen die einzelnen Theile des Gesichtes richtig nach Ort und Umfang anzuordnen sind. Er war ohne Anleitung, sich selbst überlassen gewesen. Andere Theile aber, wie Nase und Mund, sind in ihren Formen mit feinstem Verständnisse aufgefaßt und mit bewundernswerthem Geschicke wiedergegeben. Das Gelingen hing noch vom Treffen ab; dem früh und reich hervorbrechenden Talente fehlte zur eigentlichen Kunst noch die Sicherheit, die freilich lange und durch Fleiß und Ausdauer erworben werden will. In der ganzen Zeichnung sind die einzelnen Theile hart neben einander gestellt und scharf geschieden; man sieht überall ein eindringendes Auffassungsvermögen und das Bestreben, die Formen plastisch auszubilden und selbständig wirken zu lassen — ein Vorzug, der fast immer junge Talente auszeichnet. Denn die harmonische Verbindung des Einzelnen kann erst Erfolg und Wirkung des gebildeten Geistes sein und nur Bedeutung erlangen, wenn die Unterschiede vorher gehörig gewürdigt und festgestellt sind. — Wenn trotzdem von dem Bildchen schon eine durchaus einheitliche und milde Wirkung ausgeht, so liegt der Grund in der Eigenthümlichkeit des Dargestellten. Wenn aber dem jugendlichen Künstler, trotz der mangelnden Schule, es schon gelang, den wichtigsten Theil seiner Arbeit, die Seele, in den mangelhaften Formen so sprechend auszudrücken, so, meinen wir, ist dieses der unwiderlegbarste Beweis seiner echten Begabung und des höchsten Berufes. Daß der Knabe gleichwohl empfunden, was ihm fehlte, daß er die Schule, die er

im Hause zu spät fand, außen zu ersetzen suchte, zeigt die Hand, die er auf seinem Bilde gezeichnet hat. Solch eine Hand kann Dürer als Knabe nicht gehabt haben; er hatte, wie wir aus seinen spätern Portraits ersehen, sie nicht einmal als Mann so lang, mager und häßlich. Das ist vielmehr die Hand, die er in den Kirchen den Heiligen abgesehen hatte, wie sie in der Zeit der ascetischen Kunst durchweg mißbildet vorkommt. Man sieht, der Knabe hatte, wenn die Gelegenheit es ergab, unbemerkt sein Auge auf den Bildern ruhen lassen, die in seinem Bereiche waren, und unbewußt Studien gemacht.

Bei der geringen Unterhaltung, die den Kindern in jener Zeit und namentlich wohl im Dürer'schen Hause zu Gebote stand, schuf Albrecht sich und seiner jugendlichen Umgebung sicher manches Vergnügen durch seine Fertigkeit. Er benutzte gewiß manche müssige und jede langweilige Stunde, um jene zu erproben. Die Bestätigung dieser Annahme scheint eine Zeichnung zu geben, die sich gegenwärtig im Britischen Museum zu London befindet und erst neuerlich bekannt gemacht ist. Dieselbe, eine leichte Kreidezeichnung auf weißem Papiere, stellt eine weibliche Figur dar mit einem Vogel auf der linken Hand, und trägt an der Seite, wahrscheinlich vom ersten Besitzer, eine Aufschrift, die in der alten Sprache lautet: „Das ist ach (och?) alt hat mir Albrecht Dürer gemacht er (ehe er) zum Moler kam in des Wohlgemuths Hus uff dem Oberen Boden in dem hinderm Hus in beisten (im Beistehen) Cunrat Comazens ...“ [10]) — Sehen wir nicht hier Dürer in Mitten einer Gesellschaft seiner Gespielen, da sie vielleicht im Freien sich nicht aufhalten können, ein unbewachtes Plätzchen suchen, sich auf den oberen Boden des Hinterhauses zurückziehen? — Was ist hier zu thun? — Albrecht soll zeichnen! Das er-

götzt ihn und die Anderen. Vielleicht wird eine umgestürzte Kiste als Tisch benützt; Sessel sind entbehrlich. Albrecht trägt aus Gewohnheit oder geheimer Voraussicht Papier und Kreide bei sich; der immer vorhandenen Lust sind Gedanke und Hand schnell zu Diensten. Die Züge fliegen auf das Papier; die Anderen stehen umher und schauen zu; so lange ihre Geduld dauert, so weit wird die Zeichnung fertig. Endlich ist Einer der Glückliche, der sie zum Geschenk erhält. Ein solches Geschenk gilt aber schon etwas; der Besitzer nimmt es mit nach Hause und später, als des Künstlers Ruhm gestiegen, fällt sie dem Freunde wieder in die Hand. Das Andenken ist jetzt erst wichtig geworden und wird durch die angeführte Aufschrift näher bezeichnet.

Wir dürfen nicht gerade annehmen, daß Dürer dem Vater seine Kunst zu verheimlichen hatte, auch wenn sein Bestreben über die nächsten Bedürfnisse des Handwerks hinausging — aber es ist jungen Talenten eigen, nicht gern sich einreden und verbessern zu lassen. Sie unterscheiden sehr wohl die strengere Uebung der Kunst und den Genuß derselben und verschaffen sich den letzteren gern, wo sie nicht fürchten dürfen, zur ersteren angehalten zu werden.

Dürer scheint auch sein Handwerk selbst, seine pflichtgemäße tägliche Beschäftigung so viel möglich benutzt zu haben, sich den Genuß einer höheren Kunstübung zu verschaffen. Es wird erzählt, daß er während seiner Lehrzeit die sieben Fälle Christi in Silber getrieben habe. Kam diese Arbeit unter den Bestellungen seines Vaters vor, so würde dieser ihre Ausführung, als die eines Hauptstückes, wohl für sich behalten und nicht seinem Sohne, dem Lehrlinge, anvertraut haben. Denn war dieser auch talentvoll, so fehlte ihm doch die letzte Ausbildung, und an einer bestellten Arbeit wird eher diese als jene gefordert. Wahrscheinlich stellte der junge Dürer, so viel es die Umstände

erlaubten, sich selber Aufgaben, daran er seine Geschicklichkeit mehr erproben und seinem Bedürfnisse Genüge thun konnte.

Wir flechten hier die Bemerkung ein, daß in der später noch weiter zu besprechenden Imhof'schen Sammlung ein „Handriß" mit drei Köpfen sich befand, welche Dürer in seinem elften Jahre gezeichnet hatte, also die früheste Jugendarbeit, von der wir Nachricht haben, die aber leider verloren gegangen zu sein scheint. [11])

Unter kurzer Berücksichtigung halten wir auch die Frage für erlaubt, was aus Albrecht Dürer geworden sein möchte, wenn er wirklich im dreizehnten Jahre zu M. Schongauer gekommen wäre. Ohne Frage war der letztere weit bedeutender, als M. Wohlgemuth, der, wie gesagt, später Dürer's Lehrmeister wurde, würde deshalb ohne Zweifel auch größeren Einfluß auf seinen Schüler geübt haben. Wie wir aber unten sehen werden, stand Schongauer auf dem Höhenpunkte derjenigen Kunstrichtung, die der Dürer'schen wesentlich entgegengesetzt und die diese zu überwinden hauptsächlich berufen war. Wäre Dürer vor der nöthigen Ausbildung und Festigung seines eigenen Naturells unter eine so bedeutende Einwirkung gekommen, wie die entschiedene Eigenthümlichkeit Schongauer's für seinen rasch und fein auffassenden Geist hätte sein müssen, würde er entweder in eine seiner Naturanlage und geschichtlichen Bestimmung durchaus entgegengesetzte Richtung gedrängt worden sein oder, hätte er auch aus einer solchen sich wieder hervorgearbeitet, würde er unnöthige Kämpfe zu bestehen gehabt haben.

Wir müssen es durchaus für einen Vortheil halten, daß der junge Künstler, während seine Hand schon in einer tüchtigen Uebung begriffen, geistig noch lange sich selbst überlassen war. Als er zu Wohlgemuth kam, war er bereits weit weniger gefährdet, und dieser war selbst weniger ge-

fährlich, als es Schongauer gewesen sein würde, trug im Gegentheil manche Elemente in sich und seiner Kunst, die Dürer in die seinige aufnehmen konnte.

Zwar blieb Schongauer in seinen Werken Dürern immer eine große Autorität. Aus Pirkheimer's Zeugnissen wissen wir, daß letzterer jenen niemals zu Gesicht bekommen, aber sehnlichst dieses gewünscht habe. Der Ruf des Meisters konnte zwar allein die Ursache sein; aber ohne Zweifel bekam Dürer auch von dessen Kupferstichen zu sehen. Seine eigenen ersten Arbeiten dieser Art erinnern in mannigfacher Weise an die Schongauer'schen Stiche. Doch wird für den Schüler vorzugsweise das Machwerk, die geschickte Hand es gewesen sein, was ihn anzog. Der geistige Inhalt hätte vielleicht eine geringere Naturanlage zur Nachahmung gelockt, aber davor sicherte Dürer jugendliche Unbefangenheit und eigener innerer Reichthum.

Wie dem aber auch sei, vorläufig sehen wir unsern Freund voll Eifer und wohlgerüstet bei seinem Nürnberger Meister in die Lehre treten.

Michael Wohlgemuth gehörte zu den alten Meistern, die, wie Charles Blanc sie gut charakterisirt, still und ehrbar in bescheidenem Atelier malten, wenig den Ruhm suchten, sondern arbeiteten, als ob sie eine Pflicht erfüllten. [12]) Dürer vergegenwärtigt uns die persönliche Erscheinung seines Lehrers in mehreren Bildnissen. Das eine ist eine Zeichnung in schwarzer Kreide auf blauem Papier, mit weiß aufgesetzten Lichtern, gegenwärtig ebenfalls in der Albertinischen Sammlung zu Wien befindlich, in Kupferstich von A. Bartsch 1785, und in Steindruck von J. Pilizotti vervielfältigt. Ein zweites ist das schöne Gemälde von 1516, dem jene Handzeichnung zu Grunde gelegen, früher im Kabinette des berühmten Nürnberger Sammlers Paul von Praun, im Jahre 1809 aus der

Frauenholz'ſchen Kunſthandlung an den damaligen Kronprinzen Ludwig von Bayern um 300 Dukaten verkauft und gegenwärtig in der Pinakothek zu München, von Strixner in trefflichem Steindruck herausgegeben. Außerdem exiſtirt noch eine Medaille von Dürer's Hand, welche Wohlgemuth's Bild im Profil nach links gewendet darſtellt und wovon man nicht ſelten Exemplare in Sammlungen antrifft. Dürer hat in allen dieſen Bildniſſen ſowohl ein Zeugniß ſeiner Meiſterſchaft als auch ſeiner Pietät aufgeſtellt; denn ſein Lehrer war bereits 82 Jahre alt, als jener ihn portraitirte, und wohl keine andere Veranlaſſung als Anhänglichkeit an ſeinen alten Meiſter konnte Dürer bewegen, die Arbeit eines ſo ausgeführten Gemäldes zu übernehmen. Letzterer ſcheint auch ſelbſt im Beſitz des Bildes geblieben zu ſein; es mußte ihm wenigſtens ſpäter noch ſoweit zugänglich ſein, daß er nach dem Tode des hochbetagten Meiſters die Inſchrift auf dem Bilde anbringen konnte:

„Das hat albrecht Dürer abconterfet noch Seim Lermeiſter michll wolgemut jm Jor 1516 vnd er was 82 Jor vnd hat gelebt pis das man zelet 1519 Jor do iſt er ferſchiden an ſant endres dag (den 30. Nov.) fri ee dy ſun awff gyng." — Die Denkmünze iſt bereits vom Jahre 1508.

Auf all' dieſen Bildern iſt Wohlgemuth in einer kleinen Haube dargeſtellt, wie ſie damals von Männern getragen wurde; doch beſteht dieſe nicht, wie ſonſt gewöhnlich, aus einem Häkelwerk, ſondern aus feſtem Zeuge, ohne Zweifel, um den bereits kahlen Scheitel beſſer zu ſchützen. Die Haube iſt mit mehrfach umgeſchlungenen Bändern ſtraffer über der Stirne befeſtigt. Einige leichte Haarbüſchel ſpielen auf dieſer noch mit leichtem Hauche; doch zeigt eine Locke hinter dem Ohr, daß im Nacken das Haar noch kräftiger ſproßt. Auf dem Bilde ziert den Alten der Pelzkragen der Schaube, des

damaligen Ehrenkleides der Männer, und darunter bemerken wir die beiden Zipfel des weit geöffneten Wammses und den Rand des noch kragenlosen Hemdes, so daß wir den faltigen Vorderhals ganz entblößt erblicken. Auch das Gesicht ist, wie wir es bei einem Zweiundachtzigjährigen nicht anders erwarten können, voll Falten und Runzeln, die alle der kunstreiche Schüler treulich wiedergegeben. Dennoch hat der Alte ein schönes, bedeutungsvolles Gesicht. Der ganze Bau ist regelmäßig, die Stirn breit. Das Auge liegt bereits tief, doch ist es noch voll Feuer und Geist. Die feingeschnittene Habichtsnase ragt über die etwas zurückgezogene Oberlippe weit vor, die Unterlippe tritt minder vor, doch hängt sie nicht. Versenken wir uns in diese Züge, die mit unübertrefflicher Meisterhand nachgebildet sind, so beginnt bald das Leben wieder in sie zu quellen und sie bewegen sich und sprechen. Man sieht dem bejahrten Meister die helle Freude an, die er hatte, als er so seinem schon auf der Höhe des Ruhmes angelangten Schüler gegenüber saß. Aber aus dem wohlgefälligen Zuge des rechten Mundwinkels lesen wir auch heraus, daß er das Seine dabei dachte und gewiß nicht einen kleinen Theil des Verdienstes sich selber zuschrieb. Aus der zusammengezogenen und über der Nasenwurzel geballten Stirne glauben wir selbst lesen zu dürfen, daß er, aus alter Gewohnheit, ganz bei dem Werke war, das eben vorging, und in Gedanken die Züge seines Schülers überwachte und regelte. Wohlgemuth war, was seine Arbeiten bezeugen, offenbar von bedeutender und echt künstlerischer Naturanlage. Aber es ward aus dieser nur so viel entwickelt, wie auf Grund der gegebenen Verhältnisse nothwendig geschehen mußte. Diese boten wenig, um die Kräfte der Natur zu irgend einem höheren Schwunge zu beleben. Wohlgemuth leistete, was er nicht zurückbehalten konnte; weiter zu wirken, als den Bestellungen seiner Auftraggeber

zu genügen und durch tüchtige Ausführung vielleicht noch andere zu gewinnen, war kein Anstoß gegeben. Er war ein Handwerker in gutem Sinne; hatte sogar in seiner Kunst vom Handwerker sich zum Fabrikherrn aufgeschwungen, beschäftigte viele Arbeiter, und zahlreiche Bestellungen wurden von seiner Werkstätte aus gefertigt. Er war gewiß der beste Lehrmeister, der aufzutreiben war; aber die Uebersicht seines ganzen Betriebes mußte ihn hindern, in ein näheres Verhältniß zu den Einzelnen zu treten. Von seiner Einwirkung auf Dürer läßt sich nicht viel berichten.

Was aber hatte dieser zunächst bei Wohlgemuth zu lernen? — Des letzteren Zeichnung ist noch durchaus mangelhaft und sehr unbeholfen. Es wäre nicht unmöglich, daß sein Lehrling, als er eintrat, dem Meister hierin wenigstens schon nahe gekommen wäre. Aber das ganze Handwerk der Malerei war übrig und dieses war nicht gering. Es gab damals noch keine Farbenfabriken und keine Handlungen mit Malerutensilien. Der Künstler fand nur das rohe Material vor; mußte alle Vorbereitungen für seine Arbeit selbst machen oder unter seinen Augen machen lassen. Er mußte z. B. die Holztafel, worauf damals vorherrschend gemalt wurde, selbst zurichten, d. h. grundiren, glätten u. s. w., die Farben, den Firniß u. a. selbst bereiten. Dürer hatte alles dieses zu lernen und außerdem die damals schon sehr vervollkommnete, uns größten Theils wieder verloren gegangene Technik der Malerei sich anzueignen. Wir haben ihn unter Anderem uns zu denken, wie er am Steine stand und Farben rieb, wie er seinem Meister und dessen Gesellen die Pinsel wusch, Hafen und Schalen, mit der Zeit auch die Palette reinigte u. s. w. Dürer geht in den Nachrichten über sein Leben, wie über alle einzelnen Thatsachen, so auch über seine Lehre bei Wohlgemuth kurz hinweg und berichtet nur, daß „in der Zeit ihm Gott Fleiß verlieh, daß er wohl

lernete"; aber auch, daß er viel von den Knechten seines Meisters zu leiden hatte.

Was den letzteren Punkt betrifft, so können wir uns Dürer's Lage leicht ausmalen, wenn wir Blicke in ähnliche Verhältnisse zu unserer Zeit zu thun Gelegenheit fanden, und die größere Barbarei jenes Jahrhunderts als Maßstab anlegen. Von den Hudeleien, welche Lehrlinge von Gesellen üblich zu erleiden hatten, erzählt die Sittengeschichte noch bis in dieses Jahrhundert. Obwohl Dürer uns vorzugsweise als Vorbild echter und hoher männlicher Kraft gilt, war er doch zart. Sehen wir z. B. auf dem schönen Bildnisse in München, das er selbst von sich gefertigt und das wir später näher besprechen müssen, seine feingebildete Hand, die Art, wie er die Finger an den Pelzkragen seines Oberrockes legt, so erkennen wir augenblicklich einen Menschen, dessen Empfinden aufs Feinste ausgebildet ist und sein ganzes Wesen bis in die zartesten Fasern durchdringt. Schon auf dem Antlitze des Knaben, wie wir in der besprochenen Zeichnung es finden, war das Zeichen des Genius leuchtend abgedrückt, und das ist es, woran die gemeine Welt, damit in Gegensatz gebracht, am liebsten die Fackel ihres Hasses und Spottes entzündet. Sehen wir endlich die Roheit der Kunstwerke an, wie sie noch zahlreich aus jener Zeit sich in unsern Stadt- und Dorfkirchen erhalten haben, und wie sie etwa von den Knechten Wohlgemuth's gemalt sein dürften, so können wir auf die Charakterbeschaffenheit ihrer Verfertiger zurückschließen und uns denken, wie sie gegen die wahre Kunst und den echten Künstler sich stellen mochten. Dürer hatte damals von seinem wahren Werthe und gerechten Anspruche sicher noch wenig Bewußtsein und, unter die Ungerechtigkeiten seiner Mitarbeiter gegeben, mochte er sich nicht immer zu trösten wissen, wie er es hätte sich vergönnen dürfen. Eine gewisse Schüchternheit blieb ihm sein Leben lang eigen, die freilich

in seinem ursprünglichen Wesen begründet, doch in seinem Lehrlingsstande mochte zu seinem Schaden vermehrt worden sein.

Was den ersten Punkt betrifft, so enthüllen die wenigen Worte Dürer's uns auch zu hinreichender Klarheit das wahre Wesen seiner Lehrlingschaft. Obwohl in demselben in Wohlgemuth's Hause gewiß der hergebrachte Gang gewissenhaft eingehalten wurde, so war doch wahrscheinlich in jener der Theorie noch gänzlich baaren Zeit der Unterricht systemund absichtslos genug. „Gott verlieh mir Fleiß," sagt der bescheidene Künstler, „daß ich wohl lernete." Zu lernen und sich zu bilden, blieb wohl größten Theils ihm selbst überlassen, wenigstens in so fern sein Streben um einige Grade über das seiner Genossen hinausging. Zwar wird man, nachdem er die ersten Handlangerdienste überwunden, ihm auch Palette und Pinsel in die Hand gegeben haben; man wird ihm Mischung und Auftrag der Farben gezeigt haben. Aber wer aus Erfahrung weiß, wie viel sich hier in allgemeinen Angaben mittheilen läßt, wer sich aus eigener Anschauung überzeugte, wie viel Dürer's spätere Malerei von der seines Meisters entlehnt hat, wird beurtheilen können, wie viel Dürer dieser seiner Lehrlingschaft verdankte, wenn wir nicht mit in Anschlag bringen, daß sein Talent, sein Fleiß hier Boden und Anlaß fanden, sich zu bethätigen. — Dürer dachte ohne Zweifel mit an seine eigene Lehrzeit, als er später in der Widmung zu seiner Unterweisung der Messung den Unterricht der Kunstschüler in folgender Weise charakterisirte:

„Man hat bisher in unsern deutschen Landen viel geschickter Jungen zu der Kunst der Mallerey gethan, die man ohn allen Grund (d. h. ohne alle systematische Begründung des Unterrichts) und allein aus einem täglichen Brauch gelehrt hat, sind dieselben also in Unverstand wie ein wylder unbeschnytener

Baum auferwachsen; wiewohl etlich aus ihnen, durch stetig Uebung eyne freye Hand erlangt, also daß sie ihre Werke gewaltiglich aber unbedächtlich und allein nach ihrem Wohlgefallen gemacht haben."

Was Dürer im Besonderen in der Zeit seiner zweiten Lehre gearbeitet und geschaffen habe, darüber fehlen fast alle Nachrichten. Ohne Zweifel hatte er gegen Ausgang derselben bei manchem Werke seines Meisters, wie die Anderen, mit Hand anzulegen und Einzelnes mag er an einem oder dem anderen unter Leitung und Verbesserung desselben ausgeführt haben. Man erkennt an übriggebliebenen Werken Wohlgemuth's, was von diesem selbst, was von einem seiner Gesellen gemalt ist; man vermag sogar unter diesen einzelne zu unterscheiden. Doch in Bezug auf Dürer läßt sich, soweit das Studium jetzt reicht, nichts sagen.

Vom Jahre 1489 hat sich eine Handzeichnung erhalten, welche, früher im von Praun'schen Cabinet zu Nürnberg befindlich, aus diesem in die Sammlung des Fürsten Esterhazy zu Wien überging. Sie stellt die drei bekannten Begründer der Schweizerischen Freiheit, Werner Staufacher, Arnold von Melchthal und Walther Fürst dar und ist besonders interessant als Beleg dafür, daß Dürer schon im achtzehnten Jahre über den damals gewöhnlich eingehaltenen Kreis hinaus seine Vorwürfe suchte. Aus Wohlgemuth's Werkstatt wird er schwerlich diesen Gegenstand sich haben eingeben lassen, wenn nicht schon damals darin die Vorbereitungen für die Zeichnungen zu Hartmann Schedel's Weltchronik gemacht wurden. Doch erinnert sonst manche Eigenthümlichkeit, wir möchten sagen, Mangelhaftigkeit an jene. Die Figuren stehen auf denselben hölzernen Beinen, die Wohlgemuth zu zeichnen pflegte. Sonst sind Bewegung und Ausdruck lebhaft und drücken vollkommen aus, was der

Künstler hat sagen wollen. Es macht sich sogar in der Zeichnung, so gut und schlecht sie ist, eine gewisse Fertigkeit bemerkbar, die fast wie Selbstschätzung und Uebermuth aussieht und in geradem Gegensatze zu der fast ängstlichen Bescheidenheit steht, die sich noch in seinem Bilde aus dem dreizehnten Jahre offenbart. Die Figuren haben sogar etwas Rüpelhaftes und auch die ungeheuren Waffen, welche die drei Krieger führen, kennzeichnen den jugendlichen Sinn, der in Uebertreibung sich genug zu thun sucht.[13]) — Aus demselben Jahre stammen noch zwei andere Zeichnungen, welche ebenfalls bestimmte geschichtliche Scenen darzustellen scheinen, zu denen sich die Thatsachen indeß schwer finden lassen. Die eine, welche Heller in der Sammlung des Herrn von Grünling zu Wien sah, stellt in felsiger Gegend einen Zug von Reitern dar, die einem alten Mann im Pelzkleide mit einem jungen hinter sich auf dem Pferde ein, wie es scheint, ehrenvolles Geleit geben. Ein anderer berittener Haufe kommt ihnen aus einem Hohlwege entgegen, welchem gegenüber man durch eine Schlucht eine Burg auf einem Hügel erblickt. Die Zeichnung trägt das Namenszeichen Dürer's und die Jahreszahl, während eine Inschrift auf der Rückseite die Urheberschaft des achtzehnjährigen Künstlers bezeugt. — Leider ward die genannte Sammlung schon vor längerer Zeit versteigert und ihr Inhalt zerstreut.

Die andere Handzeichnung stellt einen Angriff geharnischter Reiter dar, von denen einer vom Pferde gestochen wird. Kugler, der sie im Besitz des Kunsthändlers Woodburn in London sah, rühmt an ihr die meisterliche Erfindung und Handhabung der Feder; nur die Zeichnung war auch hier noch mangelhaft.

Im Jahre 1490 malte Dürer seinen Vater — gewiß der beste Dank, den er diesem für seine frühere Einwilligung in des Sohnes Wunsch zollen konnte. Wenigstens befindet

sich in der Gallerie der Uffizien zu Florenz der Portraitkopf eines alten Mannes in kastanienbraunem, pelzbesetzten Oberkleide und schwarzer Mütze, der für Dürer's Vater gehalten wird. Heller giebt von diesem Bilde an, daß es oben die Jahreszahl und das Zeichen des Verfertigers trage; Kugler fand Zeichen, Zahl und Familienwappen auf der Rückseite, was er durch die Vermuthung zu erklären sucht, daß das Bild wegen schadhaften Zustandes, in dem es laut alten Zeugnisses sich befand, verkleinert und die Bezeichnung abgeschnitten, diese dann aber wieder auf der Rückseite angebracht sei. Er bezeichnet das Gemälde als trefflich, lebenswahr und voll Charakter, doch eher der späteren Zeit Dürer's entsprechend.

„Und da ich ausgedient hatt," fährt Dürer in seinen Aufzeichnungen fort, „schickte mich mein Vater hinweg, und ich blieb vier Jahre außen, bis daß mich mein Vater wieder forderte." — So einfach diese Worte auch lauten, so enthalten sie für uns doch etwas kaum Begreifliches. — Denken wir uns in unserer Zeit einen jungen Mann von 19 Jahren — denn so alt war Dürer, als er die Lehre verließ —, eine reiche, künstlerisch begabte Natur, die nicht ohne Kampf dem Drange des eigenen Innern zu folgen erlangt und den ersten schweren Theil des Bildungsganges überwunden hat, nun aber, bereits auf eigene Kräfte gestützt, frei sich bewegen, die weite Welt durchwandern, gewinnen, erschöpfen darf — wird dieser, wenn er davon erzählt, blos sagen, daß sein Vater ihn hinweg geschickt, daß er ausgeblieben sei, bis sein Vater ihn wiedergefordert? — Die höchste Pietät gegen die Eltern würde eine solche Fassung kaum entschuldigen, den Erzähler vom Verdachte der Schlaffheit befreien. Oder sollte Dürer von geringerer jugendlicher Begeisterung beseelt gewesen sein? War er nicht der Mann oder war die Zeit nicht so angethan? — An der Person dürfen wir wohl nicht

zweifeln; aber von der Zeit haben wir keine richtige Anschauung, so lange wir noch einen Schimmer der Romantik an ihr entdecken, worin unsere Poeten und Romanschreiber sie gekleidet haben. — Kaum irgend etwas fällt unserer Vorstellung so schwer, als sich klar zu machen, daß das Leben nicht immer dasselbe gewesen, was es gegenwärtig ist, daß es früher von ganz anderen Grundanschauungen ausgegangen, zu ganz anderen Strebungen die Richtung genommen, mit ganz verschiedenen Empfindungen und Gedanken in Kreisen sich bewegt habe, die mit unserem Maßstabe gar nicht zu messen sind.

Was wußte denn Dürer damals schon von der Kunst im heutigen Sinne? Wo war damals das Reich, in dem unsere Träume, Phantasieen, Hoffnungen, Gedanken, sittlichen Gefühle und Bedürfnisse sich genug thun? — Zwar ist Dürer mit ein Schöpfer der neueren Kunst und des neuen Geistes, aber wir werden sehen, wie wenig ihm selbst noch zum klaren Bewußtsein, ja nur zur erwärmenden Ahnung gekommen. — War zu seiner Zeit auch eben die Epoche angebrochen, wo im Leben der Menschheit der Geist nach anderthalb tausendjährigem Verharren zuerst mit Erfolg Auge und Hand zum Lichte seiner ursprünglichen Heimath erhob — das weite Reich, das heute so hell für unsere Anschauung und Bethätigung in Kunst und Leben ausgebreitet liegt, war damals, wenn man auch danach rang, noch durch tausend Riegel gesperrt, und die Strahlen, die es einzeln entsandte, trafen nur noch wenig vorbereitete Augen. Dem Menschen wird nach göttlicher Ordnung nichts gegeben, sondern nur geboten; er löst sich nur schwer und allmälig von der Scholle; sein Gesichtskreis erweitert sich erst mit dem Bedürfniß und die Einbildung, das Glück in der Ferne zu finden, gehört nur bestimmten Epochen an. Dürer war Lehrling gewesen und nun Geselle; seine Logik schloß nur

weiter, daß er einſt auch Meiſter werden müſſe. Wie Großes er auch für ſeine Zeit und unſer Volk gewirkt hat — er dachte zunächſt doch nur an ſich, nicht mit dem Sinne der Selbſtſucht, ſondern in der Begrenztheit kindlicher Unſchuld. Wenn er ſagt, daß ſein Vater ihn hinweggeſchickt habe, ſo iſt wohl mehr darunter zu verſtehen, daß dieſer ſeine Ausrüſtung beſorgte; wenn er ſich durch dieſen wiederfordern ließ, ſo geſchah das ohne Zweifel nicht gegen oder ohne ſeinen Willen, ſondern nach der Ordnung des Herkommens — als die Zeit der Wanderſchaft abgelaufen war. Herkommen und Gebrauch ſprachen damals, wo heut zu Tage die eigene Perſon ſich bemerklich macht, und was jetzt nicht ſelten dem Einzelnen Unterdrückung ſcheint, verſetzte zu jener Zeit den Menſchen auf die Höhe des ſittlichen Bewußtſeins. — Vielleicht mußte der Vater den Sohn erinnern, daß ſeine Zeit zu Ende gegangen ſei; denn dieſer, der gleichwohl unbewußt ſchon viel von dem in ſich trug, was heut zu Tage im Künſtler durch zu geweckte Bewußtſein nicht ſelten ſich ſelbſt verkehrt, wäre vielleicht ſeinem Hange immer weiter gefolgt und hätte Zeit und Ort vergeſſen. Leider verſchweigt Dürer ganz, wohin ſeine Wanderung gegangen, wo er ſich aufgehalten, was er erlebt und gearbeitet während ſeiner Wanderſchaft. Er ſagt nur, daß er im 1490ſten Jahr nach Oſtern ausgezogen und 1494 nach Pfingſten heimgekehrt ſei. Von Neudörfer, deſſen Angaben durch die Pirkheimer's vervollſtändigt und berichtigt werden, [14]) erfahren wir nur, daß er 1492 nach Kolmar gekommen, wo der verſtorbene Martin Schongauer drei Brüder zurückgelaſſen hatte, Ludwig, einen Maler, ſowie Kaſpar und Paul, Goldſchmiede, „von denen er ehrlich (ehrenvoll) empfangen und freundlich gehalten worden". Ein vierter Bruder des Genannten, Georg, ebenfalls ein Goldſchmied, lebte zu Baſel, den Dürer auch beſuchte. Für den Aufenthalt in letzterer Stadt zeugt auch ein

Gemälde, die Anbetung der heiligen drei Könige auf zwei Tafeln, mit dem Monogramme Dürer's und der Jahreszahl 1491, welches noch heute in der dortigen öffentlichen Kunstsammlung aufbewahrt wird. In dasselbe Jahr und an den nämlichen Ort glauben wir auch jene merkwürdige, unzweifelhaft Dürer'sche Composition versetzen zu müssen, welche in einem engen Felsenthale drei geharnischte Reiter, die von Todtengerippen angefallen werden, darstellt. Der Gegenstand ist ganz dem Baseler Todtentanzgeschmacke entnommen und von Dürer mit dem eigenthümlichen Nachdrucke seiner Kunst durchgeführt. Zu Wien in der Albertinischen Sammlung ist diese Darstellung als Handzeichnung, in der k. Kupferstichsammlung zu Stuttgart als Holzschnitt vorhanden.[15]) — Wahrscheinlich verweilte Dürer 1491 längere Zeit zu Basel und zog von da nach Kolmar hinab. Von hier wandte er sich wahrscheinlich nach Straßburg; wenigstens hielt er sich hier gegen Ende seiner Wanderschaft auf. In der Imhof'schen Sammlung befanden sich zwei Gemälde, welche von Dürer 1494 gemalt waren und dessen Meister und Meisterin zu Straßburg darstellten (s. die angehängte Uebersichtstafel). — Heller verwirft zwar ohne Weiteres diese Nachricht, indem er meint, daß Dürer's Lehrmeister, nämlich M. Wohlgemuth, niemals in Straßburg gewesen sei. Aber haben wir, wenn von einem Lehrmeister die Rede ist, denn blos an den Meister zu denken, bei dem Dürer in der Lehre war? Konnte er nicht recht wohl auch seinen Herrn Meister nennen, bei dem er als Gesell arbeitete? Daß Dürer diesen oder jenen seiner Meister sollte gemalt haben, namentlich wenn einer wohlwollend gegen ihn sich benahm, ist bei seiner großen Bereitwilligkeit zum Portraitiren, die wir später noch mehr kennen lernen werden, durchaus nicht auffallend. Auf den beiden Bildern hatte er ohne Zweifel durch eine ähnliche Inschrift, wie auf anderen

seiner Portraits, die Dargestellten näher bezeichnet. — Sonst ist von datirten Arbeiten aus der Zeit der Dürer'schen Wanderschaft wenig aufzuführen. Ein Bild mit dem Monogramme und der Jahreszahl 1492, zwei lesende Kirchenväter darstellend, befand sich in den zwanziger Jahren in der Sammlung des Kunstliebhabers J. G. Deuriger zu Augsburg, wurde aber nach Rußland verkauft. Heller spricht sich nicht darüber aus, ob er das Bild, das „mit sehr vielem Ausdrucke gemalt" gewesen sein soll, selbst gesehen und ob er es für echt gehalten. — Dürer's eigenes Bildniß vom Jahre 1493, das unten weiter zu besprechen sein wird, sah Göthe bei dem bekannten Sonderling Beireis. Im Jahre 1834 befand sich dasselbe im Besitze des Salinenrendanten von Rappard zu Königsborn bei Unna. — Noch nennen wir einen kleinen Heiland mit der Weltkugel, der nach Heller's Beschreibung zu einem Fenster hinaussieht, sehr schön auf Pergament mit Farben ausgeführt und mit der Zahl 1493 versehen, in der Albertinischen Sammlung befindlich.

Dies aber ist alles, was bis jetzt von Dürer's Wanderschaft sich berichten läßt. Von Einflüssen, die er nachweisbar auf derselben von den Künstlern und Kunstschulen, mit denen er in Berührung kam, erfahren, findet sich an seinen späteren Arbeiten wenig oder nichts.

Seine Natur, sein Talent traten, wie es scheint, von Anfang an so überlegen auf, entwickelten sich so reich und mächtig aus eigenen Gründen und Mitteln, daß alles von außen Gebotene nur dienen konnte, ihm Anregung zu geben, und jede Anregung seine Eigenthümlichkeit nur mehr kräftigte und ermunterte, das Fremde in sie zu verarbeiten.

Um aber die Eigenthümlichkeit unseres Künstlers, wie sie nach seiner Rückkehr immer entschiedener und wirkungsreicher sich entwickelte, besser zu verstehen, ist es nöthig, daß

wir einen Blick werfen auf den früheren und damaligen Stand der Kunst überhaupt. Wir finden Muße dazu, da wir, wie gesagt, aus Mangel an Nachrichten genöthigt sind, Dürer vier Jahre lang zu verlassen. Während wir seine Person aufgeben, lernen wir den Boden kennen, auf dem er zu eigenen Thaten sich vorbereitete.

Zweiter Abschnitt.

Die allgemeine Lage der bildenden Kunst in Deutschland gegen die Zeit von A. Dürer's Auftreten.

Die bildende Kunst des Mittelalters stand, wie bekannt, im Dienste der Kirche. Diese hatte sie nicht allein als Erinnerung aus dem untergegangenen klassischen Alterthum hinübergerettet, sie gab auch die ersten Künstler, ertheilte Aufträge und lieferte den Stoff, den die Kunst von nun an als Vorwurf behandeln sollte. Sie bestimmte aber auch die Auffassung, daran die Künstler in Behandlung ihres Stoffes sich zu halten hatten, den Geist, den sie als ideelle Seite ihrer Leistungen zur Anschauung bringen sollten. Gleichwohl war die Kirche des Mittelalters, die erste Auffassung ihrer selbst und die geistige Richtung, welche das Christenthum zunächst einschlug, keineswegs der Entwicklung einer Kunst

günstig. Die reine Lehre Jesu und die höhere Anwartschaft und Stellung im Bereiche des Erschaffenen, welche sie der Menschheit anweist, sind zwar geeignet, auch das Abbild der letzteren in der Kunst auf eine höhere Stufe zu erheben, und durch die Denkmäler der ersten christlichen Jahrhunderte geht auch wirklich selbst auf dem Grunde eines gänzlichen Verfalles aller Technik ein Zug solch erhöhten Bewußtseins. Aber die Kirche des Mittelalters war weit entfernt, davon ihren Ausgang zu nehmen, ja selbst nur dahin ihre nächsten Strebungen zu lenken. Ihr war die Menschheit eine abgefallene, unheilige, unberechtigte; Furcht und Zittern rief sie hervor statt der Lust und dem Wohlgefallen am eigenen Dasein, das selbst auch im Bilde sich gern wiedersieht und den alleinigen Grund und Boden bildet, auf dem die Kunst naturgemäßes Gedeihen findet. Betrachten wir zwar den damaligen Zustand der Menschheit, auf der einen Seite die nach allen Richtungen hin faul gewordene Bevölkerung des römischen Reiches, für die es die höchste Zeit war, vom Schauplatz abzutreten, auf der anderen die zwar sehr bildungsfähigen, aber noch ganz ungebildeten germanischen Stämme, die nun von der Geschichte als Träger ihrer weiteren Zwecke aufgerufen wurden, so mußte es freilich als höchst unzweckmäßig erscheinen, hätte die Kirche schon von dem Begriffe einer höheren Menschheit ausgehen wollen. Ja es war dies nicht möglich, denn die damalige Menschheit selbst war es doch, die aus dem neugebotenen Schatze des Christenthums für ihr Begreifen die Anschauungen auswählte. Es galt zunächst nur, die rohe Naturgewalt zu bändigen und ihr überhaupt eine Richtung auf das Geistige zu geben. Gleichwohl bot diese Nothwendigkeit kein Element für die Entfaltung künstlerischer Thätigkeit, und bei der verneinenden Anschauung des ganzen Zeitalters würde diese wohl überhaupt keine Nahrung gefunden haben, wenn nicht eine Aus-

kunst sich geboten hätte. Ueber der profanen, der Kunst unwürdigen Welt schwebte die des himmlischen Reiches mit ihrem glänzenden Hofstaate und ihrer bunten Scenerie, wie die Legende sie ausgebildet hatte. Da war Stoff genug geboten; ob aber der eigentliche Antrieb für künstlerische Thätigkeit und Entwicklung, ist die Frage. Denn in der bildenden Kunst malt am Ende doch immer Jeder sich selbst und was seines Geistes ist, und soll Einer Etwas darstellen, was ausgesprochener Maßen anders, besser und höher ist, als er selbst zu sein sich getrauen darf, wovor er mehr Verehrung als die Lust künstlerischen Schaffens empfinden soll, so muß die Begeisterung sehr zweifelhaft werden. Zwar wurde dieses Uebel einigermaßen gemildert durch den Umstand, daß die Kunst größtentheils in den Klöstern, von Aspiranten des künftigen Heiligenscheins betrieben wurde. Leider verdarb die Art und Weise, wie dieser mit einiger Sicherheit erworben wurde, doch die wahre Daseinsfreude, und der rechte Boden für die Kunst war auch hier noch nicht gewonnen. Verloren war er aber auch nicht ganz. Denn ist es auch unglaublich, bis zu welcher Verrenkung und Verkehrung ihrer selbst die Menschennatur durch Erziehung und falsche Angewöhnung gebracht werden kann, so bleibt doch immer ein gesunder, natürlicher Kern übrig, der die Wahrheit des horazischen Verses bestätigt. Einen wie großen Einfluß die Kirche auch auf die sittliche Bildung und geistige Anschauung des Mittelalters ausübte, die Völker blieben im letzten Grunde doch dieselben, als welche sie aus der Hand der Natur und ihrer Vorgeschichte hervorgegangen waren. Die damalige Kunst in Ost und West gegen einander gehalten lehrt es uns selbst. Sehen wir ein byzantinisches Bild aus späterer Zeit oder eine slavonische Kirche mit ihren Heiligen an! Die davor knieen, beten mit wirklicher Andacht; sie erblicken in den gemalten Figuren wahres Heiligthum,

wirkliche Erscheinung der menschlich gedachten Gottheit. Aber kommt es uns nicht vor, als ständen wir vor lauter Bulgarenhäuptlingen und Tatarenchanen? Wie diese Heiligen finster und böse dareinschauen, wie sie unnahbar starr ihren Platz behaupten; sie könnten im Nothfalle ihre Marterwerkzeuge gegen uns wenden und köpfen und schinden. — Ein ganz anderes Ansehen gewährt die Kunst des Abendlandes, sobald nur die erste, rein mechanische Nachahmung der griechischen Muster überwunden ist. Statt der im Morgenlande vorherrschenden, einem despotischen Regime mehr entsprechenden Einzelpersonen, liebt man es, heilige Ereignisse und Thaten zur Darstellung zu bringen. Diese gehen mehr in menschlicher Nähe und auf menschliche Weise vor. Die Haltung der verschiedenen handelnd oder leidend auftretenden Personen ist bewegter, ihr Charakter milder — milder zwar nur im Vergleiche mit den eben besprochenen östlichen Kunstleistungen, aber weniger nach unseren Gefühlen und Begriffen. Uns haucht aus den ersten Schöpfungen unserer germanischen Vorväter noch ein Zug gewaltiger, elementarer Natur an, den wir versucht sein könnten roh zu nennen, wenn wir nicht das edel reine, ungemischte Element darin erkennten. Weniger fällt dieses auf bei Darstellungen, die schon vermöge ihrer eigenen, inneren Natur mehr Kraft und Gewalt in der äußeren Erscheinung verlangen, wie namentlich Scenen aus dem alten Testamente; aber fast befremdend tritt es uns entgegen bei zarteren Vorgängen, wie in der Verkündigung Mariä und ähnlichen. Nicht selten findet jene auf alten Elfenbeinschnitzwerken und Malereien sich dargestellt. Der Engel stürmt meistens wie ein Gewaltsvollstrecker hinein, mit fast drohend erhobener Rechte, sein Have scheint wie im Donner gesprochen und aus den weit geöffneten Augen schießen Blitze nach. Die gebenedeite Jungfrau trägt, wo es der noch ungelenken Kunst gelingt, einen wirklichen Charakter an ihr aus-

zuprägen, etwas von der Natur einer Chriemhild in sich; sie beugt sich wie durch Gewalt gezwungen und ihre sittliche Größe besteht hauptsächlich darin, daß sie diese Gewalt selbst an sich ausübt. So finden wir diese Scene noch unter den Altarmalereien in der St. Jakobskirche zu Nürnberg aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts, obwohl bald die deutsche Kunst gerade in dieser Darstellung mit ihre höchsten Triumphe feiern sollte.

Doch dieser Charakter der alten Kunst fällt nur uns auf; zu jener Zeit war er natürlich und selbstverständlich. Aber die Kirche konnte nicht hindern, daß man auch mit Bewußtsein und offen ausgesprochen dem eigenen, natürlichen Gelüste nachgab. An der einfachen Vorführung des jedesmaligen Gegenstandes ließ man sich nicht genügen. Stellte man diesen dar, wie die Kirche es vorschrieb, so schmückte der Künstler ihn um und um, wie es ihm selbst gefiel, und that hier dem nationalen Hange nach dem Phantastischen, Abenteuerlichen und Gewaltigen ohne Einschränkung genug. Die damals am häufigsten in Anwendung kommende Kunst der Miniaturmalerei und kleinen Bildnerei in Elfenbein u. s. w. begünstigte dieses Verfahren. Da finden wir neben spezifisch christlichen Vorwürfen die deutlichsten Erinnerungen aus der heidnischen Zeit, Gnomen, Lindwürmer und andere Abenteuerlichkeiten mit Vorliebe behandelt, daran schon die alte Sage und Volkspoesie ihre schöpferische Kraft und Lust bewiesen. Die Kirche vermochte nur vermittelnd gegen solche Ausweichungen aufzutreten; sie suchte ein- und unterzuschieben und geistige Bedeutung dahin zu verlegen, wo man sich bis dahin rein an der Muskel- und Nervenkraft ergötzt hatte. Die wilden Bestien wurden zu zahmen Symbolen umgewandelt; der Lindwurm der alten Sage ward zur Schlange des Paradieses; der Hirsch ein Bild der dürstenden Seele; das nur einmal gebärende und der heiligen Jungfrau geweihte

Einhorn ward aus dem Osten in unsere heimischen Wälder versetzt; Phönix, Pelikan, Pfau u. s. w. vermehrten die Naturgeschichte des Westens. St. Georg, der ritterliche Bezwinger des Drachen, wurde bald der Lieblingsheld des Mittelalters; wer wird aber bei seinen zahllosen, immer und immer sich wiederholenden Darstellungen nicht an den Siegfried der alten Sage erinnert? —

Der heilige Georg kann gewissermaßen als Symbol der ganzen mittelalterlichen Kunst betrachtet werden. Denn diese vollbrachte in ihrem Bereiche, was jener in der Legende. Sie überwand endlich selbst das Ungeheuerliche, Gewaltsame und Phantastische, das sie von Anfang in ihrem Geschmacke gehegt hatte; zwar nicht ohne langen und wiederholten Kampf. Im 14. Jahrhundert noch sind in der Ornamentik — und vorzugsweise bei den Gegenständen des alltäglichen Verkehrs — die abenteuerlichen Gestalten an der Tagesordnung; doch erscheinen sie schon mehr als überlieferte Erinnerung und Mode. Dieser hervorragend elementare Charakter der germanischen Kunst machte der Kirche nicht wenig zu schaffen und im 14. Jahrhundert, als bei größerer Beruhigung der staatlichen Gesellschaft und in den erblühenden Städten ein geeigneter Boden sich gründete, schien es fast, als wolle, namentlich im „fröhlichen Burgund", eine profane Kunst neben der kirchlichen den Platz behaupten. Wir erinnern hier nur an die zahlreichen Darstellungen aus Ritterromanen und erotischen Liedern, die ganze Mythe der Frau Minne, die jetzt in der bildenden Kunst, namentlich so weit diese im Verkehr mit dem gewöhnlichen Leben stand, eben so reich, mit so lebendiger Poesie und feinem Humor sich ausbildete, wie früher in der Dichtkunst.

Aber schon mit Ausgang des Jahrhunderts trat in denselben Landen und an ihren Grenzen eine Kunst auf, die durch Höhe der Vollendung und durch streng kirchliche Rich-

tung für lange Zeit maßgebend werden mußte. Sind die Leistungen der Meister Wilhelm und Stephan von Cöln, der Brüder van Eyk und ihrer umfangreichen Schule auch fast zu blendend, als daß wir unter ihnen genau den Weg verfolgen könnten, auf dem sie zu ihrer Höhe geführt worden, so ersehen wir doch aus ihrem Vorhandensein, daß im Grunde immer die kirchliche Richtung es gewesen war, in der die geistige Strömung im Volke vorzugsweise sich bewegt hatte. Die Kunst des 15. Jahrhunderts liefert wenigstens indirekt den Beweis, daß die Kirche des Mittelalters im sittlichen und geistigen Leben des Volkes ihre Mission vollendet und das Bewußtsein der Menschen so gestimmt hatte, wie ihr selbst von Anfang an das Ideal der Heiligung erschienen war. Vorzugsweise ist es eine Darstellung, die ganz diesen Charakter der Kunst ausdrückt und die aus dem 15. Jahrhundert in unzählbarer Wiederholung uns entgegentritt. Dies ist die sogenannte Messe des heiligen Gregor oder die Darstellung des durch sein Leiden versöhnenden Erlösers, der gewöhnlich in halber Figur sichtbar, von allen Zeichen seiner Leiden umgeben, von Maria und Johannes oder zwei Engeln unterstützt, in seinem Grabe steht, von der gläubigen Christenheit bewundert und verehrt. An der St. Lorenzkirche und einer Seitenwand der Morizkapelle zu Nürnberg befinden sich zwei Ausführungen dieses Gegenstandes von höchster Vollendung, die für alle übrigen ähnlichen Darstellungen und für den Charakter der damaligen Kunst überhaupt als maßgebend betrachtet werden können. Die Hauptfigur dieser Gruppen, der leidende Christus, stellt typisch das ideale Bild des Menschen dar, wie die Kirche es erdachte und erstrebte. Da ist die völligste Hingebung, Auflösung und Selbstentäußerung, eine Askese, die bis zur Seele gegangen ist. Vom Menschen ist nicht einmal das Bewußtsein der That dieser Opferung geblieben; er ist nur der Ort, das Gefäß,

in dem sie vorgegangen. Ja, der geistige Ausdruck dieser Daseinsweise genügt nicht einmal allein. Wie Winkelmann vom Belvederischen Apoll sagt, daß der Künstler zu seiner Herstellung nur so viel von der Materie genommen, als nöthig war, um den Geist mit Körper zu versehen, so läßt der christliche Künstler des 15. Jahrhunderts seinen Schöpfungen nur so viel Körper, daß die Seelen noch eben daran haften können. Es war ein Aeußerstes, ein gewisser Höhenpunkt, ein Ideal erreicht, aber auf dem Gebiete der reinen Verneinung und deshalb wieder aufgegeben, wie es gewonnen war. Die Kirche war zu dem Ziele gelangt, das sie so lange angestrebt. Wenigstens in der Kunst drückten ihre Söhne den Sinn aus, dem sie die Krone des Lebens verhieß. Und daß die Künstler den Sinn wirklich besaßen, zeigen ihre Leistungen selbst. Der Meister der beiden oben erwähnten Reliefs, Martin Schongauer u. a. hätten ihren Werken nicht diesen vollkommen wahren und reinen Ausdruck verleihen können, wenn sie nicht tief in ihrem Innern von demselben Geiste beseelt gewesen wären. Im Beginn des Mittelalters war jedes echte Kunstwerk ein *Dogma*, am Ausgange ein *Bekenntniß* — ein Werk des *Bekenntnisses*, nicht der *Begeisterung*, wie sie auf dem Gebiete der eigentlichen Kunst eine mit schöpferischer Kraft begabte Seele mit einer Idee erfüllt, erwärmt, zum gestaltenden Schaffen und zur Verkündigung an die Mitwelt durch die geschaffene Gestalt bewegt. Die *eine* geistige Idee war damals die Idee der Kirche, die, wenn auch vielgestaltig, doch immer mit demselben Geiste sich aussprach. Die Erfindungskraft war fast überflüssig gemacht durch althergebrachte und durch Jahrhunderte heilig gewordene Ueberlieferung. Hatte diese in den abendländischen Reichen auch nicht eine solche Erstarrung herbeigeführt, wie in den östlichen Ländern, wo dogmatisch-sklavische Nachahmung alles individuelle Talent

erstickte, so behauptete sie doch auch bei uns eine größere Rolle, als man bis jetzt gefunden hat, und wir werden sehen, wie sie auch gegen den sonst so selbständigen Dürer ihren Einfluß geltend machte. — Auch die Stellung der genießenden Welt, der Auftraggeber und Liebhaber, wenn wir so sagen dürfen, war damals der Kunst gegenüber eine von der heutigen sehr verschiedene. — Einer unserer bedeutendsten Kunstforscher hat wenigstens zum größeren Theile Recht, wenn er sagt, daß eine Lehre der Kirche, ein Glaubensartikel derselben die ganze mittelalterliche Kunst zu Tage gefördert, nämlich der, daß jene Recht und Macht besitze, Nach- und Ablaß der geistlichen Bußen im Diesseits und Jenseits zu gewähren, die Seele aus dem Fegefeuer zu erlösen. Nur zu diesem Zwecke wurden fromme Stiftungen gemacht und nur als fromme Stiftungen sind die Kunstwerke des Mittelalters zu betrachten. Man bestellte ein Kunstwerk und gab es in die Kirche, zur Ehre Gottes und dieses oder jenes Schutzpatrones, der Fürbitte vor dem Throne desselben einlegen sollte. Kunstfreunde in unserem Sinne waren seltene Erscheinungen selbst unter den gebildeten Menschen. Man dachte nicht daran, ein Kunstwerk als solches zu veranlassen und zu schaffen. Daß zwar auch damals schon jeder Künstler sein Bestes that, wenn er Etwas zu meißeln oder zu malen hatte, sowohl in der Klosterzelle wie in der bürgerlichen Werkstatt, liegt in der Natur der menschlichen Eitelkeit und den Bedingungen materiellen Vortheils. Und daß damals die Kennerschaft auch so weit ging, daß man ein schlechteres Kunstprodukt vom besseren unterschied, dürfen wir eben so wenig bezweifeln, wie heute dem Kunstverstande zuschreiben, wenn einem guten Stücke einer Handwerksleistung vor einer Pfuscherarbeit der Vorzug gegeben wird. Daß man es mit dem geistigen Ausdrucke eines Kunstwerkes nicht allzu genau nahm, sehen wir aus

der entsetzlichen Roheit manches alten Votivbildes, das gleichwohl seinen Platz in der Kirche erhielt, und Michel Wohlgemuth mußte mit seiner Fabrikarbeit schon ziemlich weit gegangen sein, als er den Rath von Schwabach, der ein Werk, den bekannten Hochaltar in der Kirche jenes Ortes, bei ihm bestellte, dazu nöthigte, sich kontraktlich gegen eine etwaige „Ungestalt" der Tafel zu bewahren. Uebrigens war dieses auch erst im Jahr 1507 der Fall, als eine neue Zeit und ein neuer Geschmack bereits mächtig im Anzuge waren.

Die mittelalterliche Kunst konnte, nachdem sie ihren Höhenpunkt gewonnen, weder sich erhalten noch weiter entwickeln. Es mußte ein anderer Grund, ein neuer Lebensquell eröffnet werden, aus dem die Kunst sich fortbildete. Der Uebergang von der alten zur neuen geschah zwar, wie es zur selben Zeit im geistig-sittlichen Leben der Menschen der Fall war, nicht ohne offenen Bruch und Widerspruch, doch auch nicht ohne lang vorbereitete Vermittlungen. — Um aber das hier und oben allgemein Angedeutete tiefer zu begründen und anschaulicher vor Augen zu führen, haben wir auf die Kunst des letzten Jahrhunderts vor Dürer's Auftreten noch einen näheren Blick zu werfen.

Die bildende Kunst diesseits der Alpen gründete sich, einzelne vorübergehende oder weniger ins Gewicht fallende Erscheinungen abgerechnet, ausschließlicher noch auf den Geist, der das Mittelalter hindurch die Menschheit getragen und bewegt hatte, den Geist der kirchlichen Selbstentäußerung, als die Kunst des Stuhles Petri selbst. Sie hatte in einer gewissen Abgezogenheit geweilt, in der jedoch gegen Ende des 14. und mit Beginn des 15. Jahrhunderts bei allmälig auch in der Verneinung erstarkendem Gefühle des Volksgeistes eine sichtliche Verdichtung und Wahrnehmbarkeit der Gestalten erreicht worden war. Ueber die einzelne Gestalt kam diese aber noch wenig hinaus. Betrachten wir die

Schöpfungen der Kunst dieser Zeit, die wir gewöhnlich unter dem Namen der altcölnischen Schule zusammenfassen, die bewunderten Werke der Meister Wilhelm und Stephan, ihrer Schüler und Zeitgenossen. Als gewaltige Persönlichkeiten, in fast überirdischer Größe und ernster, würdevoller Majestät stehen sie da, die Apostel, Märtyrer, Heiligen und ihre Königin Maria. Sie wohnen nicht selten jeder einzeln in ihrem Tempel; der Goldglanz, der sie umgiebt, ist die einzige Luft, darin sie athmen können; der letzte Rest ihres irdischen Daseins, ihre Reliquien, liegen zu ihren Füßen, kostbar in Seide und Edelgestein gehüllt, längst selbst in den Bereich des Heiligen aufgenommen und den Sterblichen ein Gegenstand der Verehrung und Anbetung. Ihre Würde ist aber frei von aller Anmaßung und Selbstliebe; ihr reines Gefühl erfaßt sich nicht in der Ueberlegenheit über der unter ihnen weilenden Welt, sondern in der Untergebenheit unter den noch über ihnen liegenden Regionen höheren Lichtes, als dessen Diener und Verehrer sie sich nur gewürdigt wissen. Ihre Demuth nach oben wirkt aber auf uns ganz als Hoheit und Ueberlegenheit zurück; wir dürfen ihnen nur anbetend und verehrend uns nahen. — Wo die himmlische Oekonomie es aber auch mit sich bringt, daß die Einzelnen ihre Behausung verlassen und zusammentreten, wie vorzüglich in der Verehrung der heiligen Jungfrau, verlieren sie nichts von ihrer feierlichen Haltung und aus ihrer Gruppirung bleiben alle Motive irdischer Lust und Leidenschaft entfernt.

Das Reich des Geistes und was dessen Stelle vertrat, lag über dem betrachtenden Menschen noch in so erhabener Jenseitigkeit, daß er nicht vermochte, dessen Inhalt in einzelne Bestimmungen zu zerlegen. Der Künstler theilte jeder seiner Figuren noch den ganzen weiten Inhalt des Geistes mit — daher das Allgemeine, aber auch Große, Gewaltige,

das den Schöpfungen des sogenannten germanischen Stiles innewohnt.

Mit dem Beginne des 15. Jahrhunderts aber bereitete sich eine Einwirkung vor, welche die ganze Erscheinung der deutschen Kunst umgestaltete und, wenn auch erst von fern, den wesentlichen Inhalt derselben ändern half. — Wir haben schon erwähnt, wie das im 14. Jahrhundert sich bemerklich machende Aufblühen der Städte förderlich auch auf die Blüthe der Kunst einwirkte. Mehr als anderswo war dieses in den reichen burgundischen Ländern der Fall. Durch mancherlei zusammentreffende Umstände, deren Aufzählung uns hier zu weit führen würde, begünstigt, überzogen diese Länder sich mit einer Wohlhabenheit, einem Reichthume, der, je weniger die geistige Bildung seiner Verarbeitung gewachsen war, um so mehr auch alle Gebiete des geistigen Lebens beeinflußte. Für den Forscher der Sittengeschichte bieten sich selten so piquante Erscheinungen dar, wie im höfischen und städtischen Leben unter der Regierung Philipp's des Guten und seines Nachfolgers; und auf den ersten Blick könnte man versucht sein, zu glauben, daß in diesem Streit der schroffsten Gegensätze sich die interessantesten sittengeschichtlichen Tiefblicke ergeben müßten, wenn man nicht bald erkennte, daß alles sich auf sehr seichtem Grunde bewegte. Die größte Ausgelassenheit schmiegte sich niemals in steifere Formen; Frivolität und Bigotterie gingen selten enger vereint nebeneinander. Die Kunst gab vom ascetischen Charakter des Mittelalters nichts auf; aber kleidete diesen in einen Luxus, eine irdische Pracht, die dem bisher angeschauten himmlischen Glanze Hohn zu bieten schien. Der Zufall wollte, daß gerade damals in der Kunst zwei Meister erstanden, die mit seltener Kraft des angeborenen Talentes und der angeeigneten Meisterschaft die scheinbar widerstrebenden Elemente bewältigten und zu einer Harmonie verbanden, daß ein Zauberwerk

daraus hervorging, welches noch heute unsere Sinne und Seele bethört. Die ganze Bedeutung der Brüder van Eyk erkennen wir erst, wenn wir betrachten, welche Reihenfolge von Schülern sie sich zogen, welche Einwirkung über weite Länderstrecken sie ungesucht übten. Wie arm steht gegen sie Dürer mit seiner Schule, wenn wir deren Spuren nicht über sein Jahrhundert hinaus verfolgen! — Der Ruf der Brabanter Kunst erscholl, so weit das damals noch schwerfällige Gerücht ihn zu tragen vermochte. Wir sahen schon, wie Dürer, der Vater, von den fernsten Grenzen Ungarns in die Niederlande zog, um bei den „großen Künstlern" zu lernen. Künstler aus Deutschland gingen nicht weniger hin, um Schüler der Schüler zu werden. Auch das Ansehen der deutschen Kunst änderte sich; — aber das ist der Unterschied zwischen Wirkung und Ruhm der niederländischen und des deutschen Meisters. Während der Einfluß jener mehr am Aeußeren hängen blieb, flößte dieser der Kunst eine neue Seele ein, welche ihr Leben für Jahrhunderte verjüngte und ihr die Macht gab, selbst ihrer neuen Blüthe ein passendes Gewand zu bilden. —

Das Leben war zu den Zeiten der Gebrüder van Eyk so reich und unterhaltend, daß auch der Glanz des Himmels gegen die Pracht der Erde nicht die Oberhand behielt und die Heiligen nicht scheuten, aus der goldenen Atmosphäre der Sonne unter den blauen Himmel der Erde herabzutreten, im grünen Wald und auf blumigem Anger sich zu ergehen. Sie scheuten um so weniger sich den Menschen zu nahen und in ihrer Nähe wie diese menschlich sich zu geberden, als sie durchaus nicht fürchten durften, daß man sich einer Indiscretion gegen sie werde schuldig machen. Denn jenes Geschlecht, wie wir es auch zu unseren Zeiten unter ähnlichen Verhältnissen sehen, wußte genau Zeit und Ort zu berücksichtigen und gab der armen Gelegenheit keine Anwart-

schaft. Man betete auf offenem Markte und ging in das Kämmerlein, wenn man sündigen wollte. Man trug Rosenkränze aus wohlriechendem Holze und machte sich aus Gold ein Memento mori.

Gleichwohl haben wir jene Zeiten noch keineswegs wie andere eigentlich als verderbte anzusehen. Denn die gewöhnliche Annahme, daß Reichthum und Behagen des Lebens dieses zu Grunde richten, scheint nur sehr bedingt wahr zu sein; gewiß ist nur, daß starre Armuth und Noth das bewirken.

Die bedeutendsten Leistungen jener Zeit und Schule sind noch wie von Alters her fromme Stiftungen. Auf den Bildern sehen wir gewöhnlich die Stifter selbst mit abgebildet, was früher weniger Gebrauch gewesen. Aber sie sind stets in Anbetung vor dem Heiligen in die Kniee gesunken, begnügen sich auch mit einem bescheidenen Platze in der Ecke oder auf dem Seitenflügel des Altares und meistens mit kleinerer Figur. Aber man darf diese kleine Eitelkeit den ehrbaren Rathsherren und ehrenfesten Rittern zu Gute halten. Man sieht stets ihren Gesichtern an, daß sie ein gutes Stück Arbeit hinter sich haben und wohl wirthschafteten mit dem ihnen anvertrauten Pfunde. Zwar sind sie auch selbst nicht zu kurz dabei gekommen —, das sagen ihre Zobelpelze und die schweren goldenen Ketten. Aber den größeren Reichthum bringen sie doch dem Himmel zum Opfer und seinen Vertretern räumen sie ihre prachtvollsten Gemächer ein. Wie glänzen die Marmorhallen, in die man diese geladen; wer zweifelt, daß man zu ihrem Ornate die schwersten und kostbarsten Stoffe genommen; wer könnte die Perlen und Steine zählen, welche die van Eyk's und ihre Nachfolger gemalt haben? Und was Besseres könnten die Frommen ihren Verehrten bieten, als was sie selbst mit emsigem Schaffen unter dem Schutze der Patrone erwarben? Denn diesen wird im-

mer das beste Theil des Verdienstes zugestanden und mit ihnen lebt man in bestem Einverständnisse. Wie traulich stehen die Beschützer neben ihren Schützlingen. Sie legen ihnen wohl beruhigend die Linke auf die Schulter und erheben über ihnen schützend die Rechte, mit dem wunderthätigen Attribut bewaffnet, halten nicht selten auch mit dem Fuße den bösen Feind am Boden gebannt, der nicht aufhört, sie wachsam und in Arbeit zu erhalten. — Wie die Bilder aus jener Epoche vor unsern Augen wie Wunderwerke erscheinen, so sind die Portraits auf ihnen meistens wahre Meisterstücke. Wir dürfen nicht zweifeln, daß der Künstler die Wirklichkeit körperlich und geistig in voller Wahrheit darstellte; wir dürfen in Folge dessen nicht zweifeln, daß in jenen Menschen wirklich ein reiner, frommer Sinn den Grund der Stimmung behauptete, wenn auch manchmal die Wallungen der Natur ihn trüben mochten. Der Sinn der Menschen — und dieses war ein Erfolg der Arbeit der Kirche — hatte sich so weit geläutert und in seiner Weise vergeistigt, daß er sich heimisch fühlte in der Nähe der Heiligen. Wie aber der Sinn der Menschen sich hob, konnten diese zu ihm hernieder steigen; wie er sich reinigte von der blos elementaren Natur, die unterwürfig und knechtisch verehrt, konnten die bis dahin im Jenseits Zurückgezogenen menschlicher werden, sich individualisiren und in bestimmten Charakteren hervortreten. Hatte die eigenthümliche und mächtige Einwirkung der Kirche auch vermocht, daß der Gläubige in der Kunst nicht mehr schuf, als was er selbst war, so bildete dieser sein Werk doch sicher so, wie er dessen bedurfte. Die Heiligen sind jetzt mehr mild als groß, mehr reines Sinnes als majestätischen Haltens, mehr freundlich als ernst, dabei reich und prächtig. Sie sind das Ideal, das damals die Menschheit sich von sich selber erdachte. Was ihnen von jenseitiger Glorie abging, ersetzte die irdische Herrlichkeit.

Wir haben schon angedeutet, daß die Künstler dieser Epoche ihre heiligen Vorwürfe, Personen und Geschichten dem symbolisch transcendentalen Goldglanze des Hintergrundes entnahmen und sie in die irdische Sphäre, unter den blauen Himmel versetzten. Zwar glüht dieser Himmel selbst immer im reinsten Lichte; die irdische Trübniß darf den geladenen Gästen auch in der Umgebung nicht nahen. Höchstens durchziehen leichte weiße Wölkchen das Blau, aber nur um dessen Reinheit und Tiefe mehr erkennen zu lassen. Dem Himmel entspricht die Erde. Diese grünt und blüht, als stände sie noch unberührt seit den Tagen des Paradieses. Kein welkes Blättchen, kein dürres Reis verunreinigt den Boden, auf dem die Heiligen einhergehen, und keine Blume wird unter ihren Tritten geknickt. Nachdem der landschaftliche Hintergrund einmal gewonnen war, entfaltete er sich rasch immer reicher und bunter. Aber nicht die Beobachtung der Wirklichkeit, sondern die Phantasie ließ man bei seiner Ausschmückung walten. Keine Gesetze der Natur findet man in dieser Schöpfung vertreten, aber desto mehr die emsige und eingehende Liebe des Verfertigers. Was dieser nur kannte als in den Bereich der Welt gehörend, zog er herbei, um seiner heiligen Geschichte den Schauplatz zu bereiten. Sonne, Luft und Meer, Flüsse, blaue Berge und grüne Hügel, bunte Thäler, Wälder, Gärten, Blumen und fruchttragende Bäume, Städte und Schlösser, Thiere und Menschen sind meistens sämmtlich vereint, um die Scene zu schmücken. Wir müßten meistens die Erfindung als kindisch belächeln, wenn wir nicht einen mit vollkommener Herrschaft ausgerüsteten Geist darin bemerkten, der all' die verschiedenen Elemente bewältigt und harmonisch zusammenordnet, wenn nicht jedes Einzelne mit Meisterhand ausgeführt und uns völlig zu bestechen im Stande wäre. Wir verzichten auf alles Urtheilen und geben uns gern dem heiteren Gaukel-

ſpiele hin. Nicht weniger gern folgen wir dem Künſtler, wenn er uns in die Räumlichkeiten menſchlicher Wohnungen führt, in das Zimmer, in welchem die heilige Jungfrau ihr ſtilles, gottſeliges Leben führt, das ihrer Umgebung den Hauch der Weihe mittheilt. Mit welcher innigen Scheu betrachten wir hier alles einzelne Geräth, den zierlich geſchnitzten Betſtuhl mit dem großblumigen Teppich und dem geſtickten Kiſſen zu den Füßen, das offene Gebetbuch mit der Sammetbekleidung und reichen Beſchlägen, die große Himmelbettſtatt mit den ſchweren, rothdamaſtenen Vorhängen, die bunten Muſter des gepflaſterten Fußbodens, die Wandbänke, die kleinen Fenſter mit den runden Scheiben, an der Wand auf einer Bord die Flaſche mit geweihtem Waſſer, Balſambüchſen, die Blumenvaſe u. ſ. w., alles genau wie es damals am unentweihten Zufluchtsort einer ſittſamen Jungfrau ausſah. Auch das ideale Gewand legen die heiligen Helden und Heldinnen nicht ſelten ab und bequemen ſich in die Tracht jener Zeit, dazu nur hie und da des Künſtlers Phantaſie Etwas hinzufügt, um die Mode noch prächtiger zu machen und im Beſchauer doch einigermaßen die Empfindung wach zu erhalten, daß er es nicht ganz mit ſeines Gleichen zu thun habe. Dem Ganzen angemeſſen bewegen die Heiligen ſich nun auch und verkehren mit einander wie menſchlich fühlende Weſen, ja, ſie nehmen Geſichtszüge an, wie Ort und Anlaß es mit ſich bringen, aber — das iſt auch genau die Grenze ihrer Anbequemung. Ihr geiſtiger Ausdruck bleibt frei von jeder irdiſchen Regung, durchaus himmliſch, heilig, wie man damals dieſes ſich vorſtellte, bleibt rein geiſtig, d. h. geiſtlich, ascetiſch.

Man hat gewiß Recht, dieſe Kunſt in gewiſſem Sinne eine realiſtiſch gewordene zu nennen; aber ihr Realismus hing nur am Aeußeren; ihrem inneren Gehalte nach blieb ſie völlig, was ſie das ganze Mittelalter hindurch geweſen

war. Zu einem wirklichen gehaltreichen Realismus bildete sie indeß in so fern den Uebergang, als sie neben der bloßen Abstraktion auch einem jener zwar untergeordneten, doch realen Elemente Eingang gewährte. Und die Bedeutung des letzteren wurde um so größer, je mehr die Künstler ihre Meisterschaft in der Ausführung eben diesem zuwandten.

Diese meisterhafte Ausführung, diese Vollendung der Technik, wie sie weder vorher noch nachher bekannt gewesen, waren es auch ohne Zweifel, die, freilich im Vereine mit der ganzen Strömung der Zeit, dieser Kunst einen so weiten und durchgreifenden Einfluß gewährten.

Die Spuren der flandrischen Malerei zeigten in Deutschland, wie es in der Natur der Verhältnisse lag, zunächst sich am Niederrhein, namentlich in Cöln, wo, als einem Mittelpunkte kirchlichen Lebens, schon seit dem 14. Jahrhundert die Kunst zu einem bedeutenden Aufschwunge gelangt war. In dieser Stadt selbst, in der Umgegend und weiterhin zerstreut befinden sich noch heute zahlreiche Leistungen der nun neu hier entstehenden Schule, über welche die Lehrbücher der Kunstgeschichte nähere Auskunft geben. Bezeichnender Weise finden wir aber selbst zu den besseren dieser Werke keine Meister, da die Künstler damaliger Zeit noch nicht das spätere Selbstbewußtsein von ihren persönlichen Verdiensten hatten, sich selbst noch zu sehr ihren Werken und diese ihrem Zwecke unterordneten, als daß sie, wie es nach ihnen Sitte wurde, ihren Namen den Bildern hätten anfügen sollen. Vorerst treten auch hier nur noch die Besteller und Stifter der Bilder auf, die, nicht selten in Begleitung ihrer ganzen Familie, in kleiner Figur, knieend und anbetend vor den dargestellten heiligen Personen oder Geschichten angebracht und durch das hinzugefügte Wappen näher bezeichnet sind.

Auf Einzelnes hier einzugehen, würde unsern Zweck

überschreiten; es genügt, den Charakter und die Bedeutung dieser Kunstleistungen annähernd zu würdigen. Sie gehen, wie die Flandrer, mehr ab von der Darstellung einzelner Figuren und wählen als Vorwürfe lieber biblische und legendarische Scenen, in welchen sie dem neuerwachten Geschmacke Genüge thun können. Auch sie versetzen diese aus dem Bereiche des Jenseits in die unmittelbare Nähe und Wirklichkeit, die sie aber, weil in der eigenen Umgebung ihnen das Vorbild fehlte, nicht mit der verschwenderischen Pracht, wie ihre Vorgänger, ausstatten. Die deutschen Meister verlassen selbst noch ungern den Goldgrund und in einzelnen Fällen hält er sich bis über das Jahrhundert hinaus. Wo sie aber die Wirklichkeit darstellen, gehen sie auf dieselbe mit gleicher Liebe und Ausführlichkeit ein, wie die Niederländer. Namentlich wo die Scene in das Innere des Hauses zu versetzen war, wie bei der Geburt und der Verkündigung Mariä, ist jenes mit rührendster Naivetät ausgemalt. Wie die Flandrer Alles verschwenden, was zum Luxus des Lebens gehört, so vergessen die Deutschen Nichts, was vor der Noth desselben schützt und dem Behagen und der Bequemlichkeit Unterhalt gewährt. Aber sie wußten noch nachhaltigeren Ersatz für das zu finden, was den reichen Nachbarn gegenüber ihnen fehlte. Wie bei diesen das äußere Leben, so war bei den Deutschen das innere mehr ausgebildet, und die Schätze und Geheimnisse des letzteren übertrugen sie mit demselben Geschick und Reichthum in ihre Kunstwerke. Sowohl Gemälde wie plastische Arbeiten aus jener Zeit gewähren ein psychologisches Interesse, das ihren Kunstwerth übersteigt, und für die Kultur- und Geistesgeschichte unseres Volkes und der Menschheit bieten sie Quellen des Studiums, die bei weitem noch nicht ausgebeutet sind. Befindet sich in dieser Hinsicht das Volk auch auf einem ganz bestimmten Standpunkte der Entwicklung und können wir diesem vom

heutigen Bewußtsein aus auch nur noch geschichtliche, d. h. vorübergehende, weiter zu entwickelnde Berechtigung einräumen, so müssen wir doch gestehen, daß ein Standpunkt, einmal so treu und wahr eingenommen, den festesten Boden für ein Weiterschreiten bildete, daß eine Menschheit, welche damals so hingebend und umfassend ihre Aufgabe löste, mit den höchsten Aufgaben der Geschichte betraut zu werden, sich vollkommen würdig gezeigt hatte. Wir haben schon erinnert, wie damals das geistige Element im Volke das geistliche war; Vollkommenheit war Entäußerung, Hebung fand sich nur in Ergebung, ein Zeugniß in der Beugniß, aber dies waren die Tugenden damaliger Zeit. Daß man diese in so vollem Maße sich zu eigen machte, ist eine Tugend für alle Zeit gültig, fordert für jenes Geschlecht unsere vollkommenste Anerkennung. Der durchgehende Typus der auf jenen Bildern vorkommenden Gesichter trägt als Grundzug den Charakter höchster Reinheit, einer keuschen Anmuth und seelenvollen Schönheit, wie kein anderes Volk sie aufzuweisen hat. Vorzüglich ist dies der Ausdruck auf den weiblichen Gesichtern, namentlich dem der heiligen Jungfrau, die stets als das Ideal reiner Weiblichkeit aufgefaßt wird und als Hauptvorwurf für die Kunst sich herausbildet. Derselbe Ausdruck bleibt auch die Unterlage in den Gesichtszügen der Männer, aber hier ist er nicht mehr, wie bei der Maria, über alle irdische Berührung erhaben, oder, wie bei den andern weiblichen Heiligen, in schönem Gleichmaß still und milde beharrend; sondern von der Außenwelt erweckt, nimmt er die Gestalt eines tief inneren, unzerstörbaren Ernstes an, der in mannigfachen Schwingungen bald zu hoher Verzückung aufsteigt, bald zur schmerzlichsten Wehmuth sich hinabneigt, aber, treu seinem ursprünglichen Wesen, stets selbstlos sich erweist. — Vergleichen wir zwar das wirkliche Wesen jener Zeit mit diesen Bildern, so müssen wir gestehen, daß ersteres

auch die entgegengesetzte Seite zu verbergen nicht im Stande ist; aber so wenig wir dies leugnen können, so bestimmt müssen wir behaupten, daß in jener durch die Kunst zur Anschauung gebrachten Seite unseres Volkscharakters ein wirkliches, wahres Bild derselben gegeben ward. Denn was der Mensch nicht in sich trägt, kann der Künstler nicht von sich geben. Und andere Völker, denen, wie den Italienern, ganz andere Mittel der Darstellung zu Gebote standen, haben nicht vermocht, einen gleichen Sinn, eine ähnliche Natur ihres Volkes zur Bezeugung seiner selbst aufzustellen. Selbst Fra Angelico's Madonnen sind von Natur sinnlicher, wenn auch von tieferer geistiger Askese, als die deutschen. — Freilich kann dabei nur von der bessern Zahl die Rede sein. Unter den deutschen Arbeiten kommen auch manche vor, die als Zeugniß großer Roheit sich bekunden und eben als Erzeugniß von Händen zu betrachten sind, die der bessere Geist des Volkes nicht trieb.

In dieser Schilderung der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts haben wir aber nur ihre Lichtseite hervorgehoben. Sie hatte auch ihre Gebrechen, die wir um so weniger unberührt lassen dürfen, je mehr diese mit ihren Vorzügen denselben Ursprung theilten und zur ausgiebigen Erklärung ihres Charakters und ihrer Stellung in Zeit und Geschichte von Wichtigkeit sind. Wie wir aber die Schilderung der einen Seite der Kunst an die Besprechung einer bestimmten Schule, der rheinischen, zu knüpfen uns versucht fanden, welche diese Vorzüge am meisten hervorkehrte, obwohl sie mehr oder weniger allen damaligen Schulen eigen waren, so werden wir die Ergänzung jener Beschreibung am besten da einflechten, wo die Folge der Erzählung uns ihr am nächsten bringt.

Einen Namen finden wir endlich in Frankfurt a. M., Konrad Fyoll, der zu den bessern Nachfolgern der Flandrer

gehört und von dem Nachrichten aus den Jahren 1461 bis 1476 sich finden. [16]) Doch gehören die Bilder, welche man ihm zuschreibt, dem Costüme nach zu schließen, in eine spätere Zeit, und Fyoll muß entweder über jene Zeit hinaus gearbeitet haben, oder jene Bilder müssen von einem Andern herrühren.

Auch weiter nach Norden, am Niederrhein, bildete sich eine Schule ähnlicher Richtung, deren Hauptsitz Calcar gewesen zu sein scheint. Besonders zeichnet in derselben ein Meister sich aus, der deutlich von seinen Schülern und Nachfolgern zu unterscheiden, seinem Namen nach aber ebenfalls unbekannt geblieben ist. — Auch nach Westfalen drang die neue Kunstweise, wo sie indeß den alten Styl weniger verdrängte, als vielmehr nur beeinflußte. Der Idealismus der früheren Periode wurde nur seiner jenseitigen unklaren Abstraktion entnommen und in konkreteren Gestalten ausgeprägt. Die Werke dieser Schule, so viel die Ungunst der Zeiten davon übrig gelassen, imponiren auf gleiche Weise durch Hoheit und Milde, durch Kraft des Ausdrucks und Zartheit der Stimmung. Es zeigt sich in ihnen die Grundlage zu einer eigenthümlichen, bedeutungsvollen Entwicklung, welche hier die Kunst hätte nehmen können, wenn ihr mehr als eine vorübergehende Hebung wäre zu Theil geworden. — Auch hier fehlen uns Namen. Aus Soest indeß ist uns ein Meister Jarenus bekannt, von dem das Berliner Museum mehre bedeutende Tafeln mit Goldgrund besitzt, die zusammen ein großes Altarwerk ausmachen. Eine nicht unwichtige Stellung nimmt auch Johann Raphon von Eimbeck ein, von welchem sich, zwar bereits mit den Jahrzahlen 1506 und 1508 bezeichnet, Bilder zu Göttingen und zu Halberstadt befinden.

Diese verschiedenen, zwar nah, aber in bemerkbarer Trennung neben einander stehenden Schulen gewähren einen

Blick in das wahre Wesen der damaligen Kunst und in die Ursachen ihrer kurzen Blüthe. Sie lehren, daß im Grunde von einer eigentlichen Schule nicht die Rede sein kann. Jeder tüchtigere Meister malte nach eigenem Bedürfen und Vermögen und wenn seine Schüler ihm nachahmten, konnte der Erfolg davon eben so sehr in ihrer Unselbständigkeit wie in des Meisters Vorzügen liegen. Das damalige Publikum verhielt sich der Kunst als solcher gegenüber zu gleichgültig, stand noch dem Begriffe derselben zu fern, als daß es etwas zur Hebung und Kräftigung des Bewußtseins der Künstler, zur Erzeugung eines Gesammtbewußtseins, einer eigentlichen Schule hätte beitragen sollen. Das Bedürfniß des nothwendigen Erwerbs galt bei den Künstlern, die Beruhigung des Gewissens bei der Gemeinde zunächst; außerhalb der Kirche war kein Ziel und kein Gedanke. Ganz anders hatten schon damals sich die Verhältnisse in Italien gestaltet; auch den Deutschen die wahre Idee der Kunst beizubringen — das war als Aufgabe noch einem zukünftigen Künstler aufbehalten.

Der Malerei in Niederdeutschland steht aber als Gesammtheit die oberdeutsche entgegen; obwohl auch diese unter sich wieder in mehre unterschiedliche Schulen zerfällt. Als Gesammtcharakter kennzeichnet diese ein neues Element, das sie vor den niederdeutschen Schulen voraushaben, ohne indeß der Eigenthümlichkeit derselben ganz zu entbehren. Indem diese nämlich, wie bemerkt, die einzelne Individualität conkreter ausbildet, geht die oberdeutsche Kunst einen Schritt weiter, indem sie die gegenseitige Beziehung und Einwirkung der einzelnen Individualitäten auf einander deutlicher hervorhebt, eine lebendigere Handlung in die Scene bringt und der vorgeführten Darstellung ein größeres dramatisches Interesse verleiht. Es konnte dieses geschehen, ohne daß das eigentliche Wesen der Kunst, der geistige Inhalt, wie er sich

zeitweilig geltend machte, im geringsten geändert wurde. Vielmehr war es die Kirche selbst und die Kirche wiederum allein, welche die Interessen angab, die hier zu vertreten und in Verhandlung zu bringen waren. Ein vorzügliches Mittel, um einen Gegensatz in die Handlung zu bringen und den Kampf selbst leidenschaftlich zu steigern, war die Einführung der Widersacher entweder Christi oder der Heiligen, der Juden und römischen Kriegsknechte in jenem Falle, der morgen- oder abendländischen Heiden in diesem. Zwar hatte dieses Element der Kunst niemals ganz gefehlt. Schon auf Bildern des 12. Jahrhunderts sind die Mützen mit der Spitze nach oben, welche die Juden bezeichnen, nicht selten. Auch in anderen Schulen kommen solche Gegensätze zwischen heiligen und unheiligen Personen vor; allein jetzt und hier erst finden wir sie mit einem gewissen Nachdruck behandelt. Ja, die Künstler scheinen sich oft erst in einer gewissen frommen Wuth, einem religiösen Fanatismus genug zu thun, und man erkennt kaum aus irgend Etwas mehr den eigentlichen Stand der damaligen kirchlichen und künstlerischen Anschauung. Es ist ein absoluter, unvereinbarer Gegensatz zwischen der einen und anderen Seite der Welt oder vielmehr zwischen Welt und Nichtwelt, die den Himmel vertritt; eine absolute Gegeneinanderstellung der Begriffe Gut und Böse, die ursprünglich, wie es die alte Sprache noch zeigt, nicht im Volksbewußtsein gelegen hatte und welche die Kirche, nachdem sie den ersten Ursprung derselben aus der grauesten Urzeit des fernen Morgenlandes längst vergessen, gewissermaßen zum zweiten Male schuf und der Menschheit einimpfte. So hoch man auf der einen Seite Alles über das Wirkliche und Irdische hinaufzuschrauben suchte, so tief wußte man die andere hinunterzudrücken. Die Leidenschaft vertritt hier die künstlerische Begeisterung, und was jene erzielt, ist der völligste Gegensatz gegen Maß

und Schönheit der antiken, selbst der besseren italienischen Kunst. Haben wir auf der einen Seite die höchste Reinheit der Natur, echten Adel der Seele, wahre Frömmigkeit, Selbstüberwindung und Verleugnung, Zartheit, Milde, Würde, Erhabenheit, der zum wirklich Göttlichen nur das Selbstbewußtsein fehlt, zu verehren, so erschrecken uns auf der anderen die scheußlichsten Fratzen der Gemeinheit, Roheit und Verworfenheit, die nicht selten so sehr in Carricatur übergehen, daß sie ins Lächerliche umschlagen. Und scheußlicher noch als die Personen sind oft die Thaten, wozu die biblische Erzählung nur zu sehr die Richtung, die Legende nur zu reichlich den Stoff gewährten. Was jene als geschichtliches Zeugniß über die Thaten des hämischsten und grausamsten unter den Völkern nicht verschweigen konnte, was danach oft nur die entbrannte Phantasie von Schwärmern oder die dunklen Träume lebendig begrabener Asceten erfunden, darüber machte sich nun mit wahrer Henkerlust die ihrem menschlichen Wesen entwandte deutsche Phantasie und versah die schemenhaften Wesen mit Fleisch und Blut, um ihnen sogleich wieder die Haut über den Kopf zu ziehen. Wie wird da geschunden, geköpft, gebrannt und gepeinigt in jeder Art! Man sucht die Erzählung noch zu überbieten und die Grausamkeit grausamer darzustellen. Wir erinnern nur an die so oft wiederkehrende Scene, wie Christo die Dornenkrone aufgedrückt wird. Entmenschte Ungeheuer sind beschäftigt, den stachligten Kranz mit Zangen um die blutenden Schläfen zu ziehen oder zwei gekreuzte Stäbe über das Haupt des Erlösers zu legen, um mit Hebelkraft die Dornen fest zu drücken. Es setzt eine außerordentliche Roheit des Gefühles voraus, das durch solche Uebertreibungen auf sich wirken ließ. — War und ist denn das deutsche Gefühl wirklich so roh? — Aber die Kunst jener Zeit wollte ja keine bloße Erregung oder gar Hebung des Gefühles; sie bezweckte

eher Zerknirschung, Tödtung, und die Mittel, mit welchen sie darauf wirkte, waren so nachhaltig, daß es am Ende ihr gelungen sein möchte, und das deutsche Volk dahin gebracht wäre, wo wir jetzt Völker im Süden und Osten ein Halbdasein führen sehen. Auch bei uns zeigte sich bereits eine gewisse Gewöhnung, und die Uebertreibung deutet auf die Blasirtheit, welche der Anfang vom Tode des geistigen Lebens ist. Die Kunstgeschichte weist eine häufige Wiederholung in diesen Uebertreibungen nach, eine Ueberlieferung, die bereits so sehr sich eingebürgert hatte, daß die Kunst sich selbst noch nicht gänzlich davon frei machen konnte, als bereits eine Wendung in ihrem Wesen vorgegangen war, daß wir noch mehr als bloße Anklänge davon bei den Meistern finden, welche jene Wendung mit bewirkt hatten. Es gehörte die ganze ursprüngliche Reinheit und Kraft der deutschen Naturanlage dazu, um hier eine Umkehr, eine Rettung zu bewirken. — Was indeß in jener Zeit der Sache Abbruch that, war doch zugleich auch, was Entschuldigung für sie bewirkt. Die Wahl des Gegenstandes für ein Kunstwerk war in den seltensten Fällen dem Geschmacke des Künstlers oder selbst des Bestellers überlassen. Der Zweck der Bestellung war ein frommer. Ging diese nicht bis zur Verherrlichung des Erlösers oder der heiligen Jungfrau, so wandte man sich sicher zum Schutzpatron. Hier kam es aber ganz darauf an, was für einen Schutzpatron man hatte; seine Wahl hing von Zufälligkeiten ab, oder hätte man ihn auch frei erlesen, so würde man doch im Augenblicke wenig daran gedacht haben, ob seine Legende passende Vorwürfe für die Kunst darbiete. Wollte man aber einmal aus dem Leben des Schutzpatrons Etwas zur Darstellung bringen, wählte man natürlich, was ihn am meisten verherrlicht hatte, sein Märtyrerthum, und dieses konnte unter Umständen, wie beim heiligen Bartholomäus, höchst wider-

wärtig für die Anschauung sein. Gleichwohl bleibt wahr, was wir oben angeführt. Im religiösen Eifer behielt man nicht so viel ästhetisches Gefühl, um das Widerwärtige zu mildern; ja, man zeigte es in aller Nacktheit und Gräßlichkeit. Auf unseren Gallerieen finden wir nicht selten Bilder dieser Art, und nach dem Vorwurfe, den die Vergangenheit uns abgedrungen, vermögen wir im Vorbeigehen der Gegenwart einen Tadel nicht zu ersparen. Es gehört wahrlich die ganze Geschmacklosigkeit der heutigen Gelehrsamkeit und Abstraktion dazu, um solche und andere Ungeheuerlichkeiten, wie es geschieht, öffentlich auszuhängen. Manche Orte, von denen wir wollen, daß sie als Ruhmes- und Ehrenhallen unserer Nation gelten sollen, gleichen eher der Behausung scheußlicher Gespenster, die man im Dunkel gebannt halten und nur Dem zum Zutritt gestatten sollte, der im Stande und berufen ist, sie zu bemeistern.

Freilich haben wir in dem eben Gesagten nur eine Seite dieser Kunst berührt. Neben den widerwärtigen, kommen auch äußerst liebliche und sinnige Darstellungen vor, zu denen vornehmlich das Leben der Maria und die Geschichte der Kindheit Jesu den Stoff lieferten. Sie waren es vorzüglich, woran die neuere Kunst anknüpfte, und wir werden Gelegenheit haben, ausführlicher darauf zurückzukommen.

Als unmittelbarem Schüler der Flandrer begegnen wir in Süddeutschland zunächst Friedrich Herlen aus Nördlingen, der in einer Urkunde vom Jahre 1461 geradezu als „ein Meister, der mit niederländischer Arbeit umzugehen wisse", bezeichnet wird und als solcher in seinem Geburtsorte die Stelle eines Stadtmalers erhielt. Er war leider von der Natur nicht reich genug begabt, um den Vortheil, unter den großen Meistern der Niederlande gearbeitet zu haben, vollständig auszunützen. Was er von diesen mitgebracht, ist mehr das Aeußerliche, die prunkende Seite ihrer Kunst,

welche indeß auf seinen Arbeiten, die weder von einer bedeutenderen künstlerischen Kraft des Vortrags noch von einem tieferen Geiste getragen werden, ziemlich ärmlich sich ausnehmen. Werke von ihm finden sich in ziemlicher Anzahl in seiner Vaterstadt und deren Nachbarschaft. Unbedeutender noch waren sein Sohn Jesse und ein späterer Lucas Herlen, die in derselben Gegend arbeiteten.

Hauptsitze der Malerei waren die um diese Zeit mächtig aufblühenden, reichen Handelsstädte Süddeutschlands, in denen ein reges Streben nach irdischem Gewinn mit dem nach himmlischem Hand in Hand ging — eine Erscheinung, der wir unter ähnlichen Verhältnissen noch heutiges Tages begegnen. So finden wir in Ulm, Augsburg, Nürnberg und an anderen Orten bereits seit der Mitte des 15. Jahrhunderts zahlreich besetzte Schulen der neueren Richtung mit zum Theil hervorragenden Namen. So haben wir in Ulm Bartholomäus Zeitblom, in Augsburg den älteren Hans Holbein und Thoman Burkmair und Andere, deren Namen in der Kunstgeschichte zu finden sind, oder die, ohne diesen zu hinterlassen, durch namhafte Werke sich bezeugt haben. Uns würde es zu weit führen, wollten wir die Einzelnen nach ihren Besonderheiten verfolgen; uns kann hier nur interessiren, was ihnen gemeinsam ist. Das ist aber gerade, was wir als allgemeinen Charakter der Kunst dieser Periode bezeichnet haben. Zwar war auch dieser in einer Bewegung und Entwicklung begriffen und bildete in seinem Aus- und Uebergangspunkte bis zu gewissem Grade eine Vorstufe der Kunst der neuen Epoche. Die Vertreter der älteren Richtung bekunden in ihren Werken mehr oder weniger entschieden das Hauptwesen derselben oder reihen sich mit geringerer oder größerer Bedeutung den Vorläufern Dürer's an. Manche gehören selbst zu seinen Zeitgenossen und nehmen in einzelnen Fällen unwillkürlich oder mit Absicht Theil an der Offen-

barung des neuen Geistes, den er mit Entschiedenheit vertrat. Sagt man doch selbst nicht mit Unrecht Michael Wohlgemuth nach, daß er in der letzten Zeit seines Lebens wieder von seinem Schüler lernte und von ihm annahm.

Ihren Höhenpunkt erreichte die oberdeutsche Malerei und den klarsten Ausdruck fand sie in den Werken des schon mehrfach erwähnten M. Schongauer, weshalb wir diesem eine etwas eingehendere Betrachtung zu widmen haben.

Martin Schongauer,[17]) auch in den älteren Nachrichten bereits abwechselnd wegen seiner Kunst Martin Schön genannt, war, wie mit aller Wahrscheinlichkeit anzunehmen, ein Glied der Ulmer Künstlerfamilie dieses Namens, die ursprünglich einem Augsburger Geschlechte angehörte. Seine Geburt wird um 1420 angenommen, später ließ er sich, wie schon angedeutet, in Kolmar nieder. Ueber die Zeit seines Todes schwanken Nachrichten und Annahmen zwischen 1488 und 1499. Er war ebenfalls ein unmittelbarer Schüler der Niederländer, die er aber mit größerem Talente begriff, von deren Vorzügen er mehr das Wesen als nur die Aeußerlichkeiten sich aneignete. Doch auch jenes verarbeitete er in sich zu einer originellen Kunstweise und wurde so nicht nur der bedeutendste deutsche Künstler des 15. Jahrhunderts, sondern verpflanzte seinen Einfluß auch in eine wichtige Schule. — Zur Beurtheilung nicht nur seiner Persönlichkeit, sondern selbst seiner Kunst sind einige Portraits, die von ihm uns erhalten sind, nicht ohne Wichtigkeit.

Zu Siena und auf der Pinakothek zu München befinden sich ein Paar Gemälde, von denen das eine Copie nach dem anderen zu sein scheint. Beide tragen das Wappen der Familie und die Bezeichnung des Dargestellten. Bartsch hat von diesem Bilde eine Copie in Kupferstich seinem peintre graveur vorgesetzt, Petrack der Sammlung seiner Copieen

nach dem Meister. Interessanter noch ist eine vor Kurzem auf der Bibliothek zu Erlangen zum Vorschein gekommene Federzeichnung, welche wahrscheinlich von der Hand des Meisters selbst herrührt.[17a]) Sie stellt einen jungen Mann dar, noch in früheren Jahren, als der, den wir auf dem Gemälde sehen, der aber nicht nur mit diesem die größte Aehnlichkeit hat, sondern von dem wir in den edleren Köpfen auf den Kupferstichen des M. Schongauer manche Züge wieder erkennen. Das Gesicht ist von länglicher Form, trägt noch die weichen Züge des unreifen Alters und hat ein kränkliches, fast schwindsüchtiges Aussehen. Der Kopf des Gemäldes hat sich im Verhältniß zu diesem mehr gerundet, die Züge, obwohl für jene Zeit immer noch zart, sind kräftiger, der Ausdruck bewußter und lebhafter. In der Zeichnung wendet sich das Gesicht dem Beschauer gerade entgegen, in einer Haltung etwa, wie wenn Jemand sich selbst aus dem Spiegel zu zeichnen unternimmt. Die eine Hand ist platt an den Kopf gelegt und fest angedrückt, wie um diesen in derselben Lage festzuhalten. Hinter der Hand quillt im Nacken langes, schlichtes Haar hervor, das auf der Stirne kurz geschnitten und von einer leichten Tuchmütze bedeckt ist. Die Formen der Gesichtsbildung, sowohl nach der Zeichnung, wie nach dem Gemälde, sind nicht großartig, der Blick verräth nichts Geniales, aber der Ausdruck ist überaus rein und innig, ganz ein Zeugniß der Seele, welche auch in den Werken dieses Meisters sich bekundet. Was aber neben diesem auffällt, sind die mageren Formen, namentlich an der langen knöcherigen Hand, die ebenfalls ganz dieselbe ist, wie wir sie bei seinen Figuren finden. — Martin Schongauer war gleich bedeutend als Maler und als Kupferstecher. Sein Ruhm verbreitete sich weit über die Grenzen des Reiches und zog ihm von nah und fern Bewunderer und Schüler zu. Man hielt, nach den Zeugnissen aus dem 16. Jahrhundert,

sogar ihn für den Erfinder der Kunst, von gestochenen Platten Abdrücke auf Papier abzuziehen, welche er indeß wahrscheinlich in den Niederlanden schon vorfand und nur der Höhe der Vollendung nahe führte, auf welche Dürer sie versetzte.[18])

Seine Bilder befanden sich größten Theils in der Gegend des Oberrheins, waren aber in den Stürmen der Zeit, die jene Gegend besonders trafen, vielfach der Vernichtung preisgegeben. Glücklicher Weise ist eins der bedeutendsten erhalten, die schon von Alters her berühmte Maria im Rosenhaag, ein Altarblatt in der Martinskirche zu Kolmar, dessen Beschreibung wir einem Aufsatze im Kunstblatte[19]) entnehmen, da wir selbst nicht zur Anschauung dieses Bildes gelangten: „Es ist dieses das einzige von Alters her bekannte und dabei eines der ausgezeichnetsten Gemälde Martin Schongauer's. Es muß uns als Norm zur Beurtheilung aller anderen Bilder dienen, welche ihm so häufig zugeschrieben werden. Ursprünglich stand es auf dem Altar einer Seitenkapelle, jetzt hängt es sehr hoch an der Wand des Querschiffes rechts. Maria fast lebensgroß hält das Christkind in den Armen und sitzt auf einer Rasenbank von Blumen und einem Rosenhaage umgeben. Bunte Vögelein singen in dem Gesträuche und zwei kleine blaugekleidete Engel halten schwebend eine Krone über ihrem Haupte. Der goldene Grund erhöht die Pracht der Farben, unter welchen verschiedenartiges Roth vorherrscht, was eine überaus freudige und feierliche Wirkung hervorbringt. Lackroth ist der Jungfrau Unterkleid, Scharlach ihr weit ausgedehnter Mantel; unter dem sanften Rosa der Rosen leuchtet das feurige Roth einer Essigrose. Die Karnation ist dagegen nicht stark gefärbt und geht in dem Schatten ins Graue; dieses kann jedoch auch Folge der Reinigung des Bildes sein, wodurch die feinen Lasuren gelitten haben. Der Ausdruck demuthsvoller Reinheit in dem schönen Kopf und der ganzen Haltung der Madonna, die lieblichen

Köpfe der Engel und des Christkindes sind wahrhaft bezaubernd und übertreffen alles, was hierin von seinen Zeitgenossen geleistet worden ist. Die Zeichnung, gleich der in seinen Kupferstichen, ist geistreich und fein empfunden, aber etwas mager, besonders in den sonst richtig gegliederten Händen. Dieses Bild zeigt, wie alle ächten von ihm, eine nahe Verwandtschaft zu der Eykischen Schule, obgleich die mehr zeichnende als malende Behandlungsweise der oberdeutschen Meister auch bei ihm noch vorherrscht. Das Gemälde hat an einigen Stellen gelitten und ist namentlich im rothen Gewande stark hergestellt; im Ganzen aber hat es noch eine sehr befriedigende Haltung und besitzt noch seine ursprüngliche Stimmung einer wahrhaft himmlischen Heiterkeit."

Allgemeiner bekannt ist Schongauer durch seine Kupferstiche, die im Original seit lange den Neid der Sammler bilden, neuerlich aber durch die Copieen von Petrack einem größeren Publikum zugänglich geworden sind. Wir lernen in ihnen den Künstler, weil er sein Gebiet nach mannigfacheren Seiten hin bearbeitet, noch genauer kennen. Der oben gegebenen Beschreibung seines Hauptgemäldes schließt sich am besten die Beschreibung der Marien an, welche er zahlreich in Kupferstich ausgeführt hat. Sie tragen dieselben Charakterzüge, wie die heilige Jungfrau des Gemäldes, einen von Natur stillen, demüthigen Sinn, eine reine, jungfräuliche Seele, die hinter den ewig gesenkten Augenlidern sich vor den Trübungen der Welt sichert, in ihrer Ungetrübtheit aber auch eines Maßes von Seligkeit und Heiterkeit nicht entbehrt. Die Marien des Martin Schön bilden den geraden Gegensatz zu denen der ältesten christlichen Kunst, welche, nach Ueberwindung irdischen Geschickes zur Würde der himmlischen Herrschaft erhoben, auch alles Irdische abgestreift haben und in unnahbarem, unveränderlichem Beharren, thronend, majestätisch, wenn auch erbarmend, auf die Anbetenden

herniedersehen. Die heiligen Jungfrauen des ersteren aber halten sich ganz in menschlicher Sphäre; eben ihre reine, unentweihte Menschlichkeit ist es, was ihnen den Stempel der Göttlichkeit aufdrückt. Sie weilen auf der Erde; eine einfache Rasenbank genügt, sich darauf niederzulassen; aber sie adeln durch ihre Gegenwart die Umgebung. Diese Marien sind durchaus zart; Martin Schön durfte nicht wagen, wie Albrecht Dürer es gethan, sie durch den schweren Weg ihres Lebens zu führen. — Vielleicht war die Organisation einer Künstlerseele nie mehr angelegt, sich in der Gestalt des Ideales echter Weiblichkeit zu verkörpern, als die Schongauer's; aber was ihm hier förderlich war, trat ihm nachtheilig auf anderem Gebiete entgegen. Denn weniger anziehend, ja weniger befriedigend sind seine übrigen Heiligen, z. B. die Apostel, davon er eine Reihenfolge gestochen hat. Zwar ist auch ihr Ausdruck vollkommen rein, voll tiefen Ernstes und hoher Würde; aber sie entbehren im Ganzen zu sehr der Kraft und Lebensfähigkeit, um das in Wahrheit zu sein, was sie vorstellen. Aller Ausdruck, alle Bedeutung ist auf die Köpfe beschränkt; der übrige Körper entspricht diesen so wenig, daß er selbst überflüssig erscheint. Was Passavant schon bei Beschreibung der gemalten Madonna erwähnt, daß die Zeichnung etwas mager sei, was nicht weniger bei den in Kupfer gestochenen Madonnen auffällt, das findet hier in erhöhtem Maße statt. Die Zeichnung ist nicht allein mager, sie ist selbst dürr. Die Figuren sind hölzern, sie sind reine Schemen, Abstractionen, die kein warmes Blut mehr durchströmt. Auch die sonst in der Anlage meistens sehr bedeutungsvoll und groß gehaltenen Gesichter zeigen etwas sehr Zerarbeitetes, und sie sind, wie sie eben erscheinen, nur das Erzeugniß einer starr durchgeführten Askese. Der schroffe Eindruck wird noch vermehrt durch den scharfen und eckigen Faltenwurf der Gewänder, mit denen die Figuren angethan sind.

Die Eigenthümlichkeit des Künstlers, die sich in dieser Mangelhaftigkeit ausdrückt, tritt noch viel greller hervor in seinen größeren und figurenreicheren Arbeiten dieser Art, den Scenen aus der Passion, der berühmten großen Kreuztragung und der St. Jakobsschlacht. — Wenn ein toller Zauberer auf den Einfall käme, die Mumien einer ägyptischen Todtenstadt mit einem Scheinleben zu versehen und zu einem unbegreiflichen Drama in Bewegung zu setzen, so könnte kein vertrakteres Schauspiel zu Stande kommen, als es diese Kupferstiche gewähren. Die Körperformen sind durchweg von einer abschreckenden Häßlichkeit, die um so mehr auffällt, je mehr in diesen Scenen entblößte Theile vorkommen, und um so widerwärtiger wirkt, je lebhafter die einzelnen Figuren gegen einander agiren. Zum Theil ist ersichtlich an diesen Häßlichkeiten die Unkunde des Zeichners Schuld; man sieht, er hat vielleicht niemals einen nackten Körper gesehen, wenigstens nicht studirt; er hat sich selbst nicht hinreichend geübt, Hände und Füße zu zeichnen. Von der ursprünglichen Schönheit der körperlichen Formen hat er keine Ahnung; ihm ist der Leib noch ganz das, wofür die Kirche ihn ausgab, das sündliche Gefäß der abgefallenen Seele, das abgeschält werden muß, um jene zu retten. Zum Theil mag auch des Künstlers eigene Natur dazu beigetragen haben, weshalb wir vorhin nicht unterließen, die gleiche Zeichnung an seinem Bildnisse, das leidende Aussehen seines Gesichtes hervorzuheben. Eine solche Manier zu zeichnen konnte nur aus einem ganz vertrockneten Lebensgefühle hervorgehen, und sie findet sich bei Schön allerdings in ausgeprägterer Weise, als bei anderen gleichzeitigen Meistern. Zum großen Theil aber war sie auch Absicht oder vielmehr religiöse Anschauung, die der Künstler aus der ganzen Anschauung seiner Zeit geschöpft hatte; denn die Häßlichkeit seiner Formen besteht hauptsächlich in einer übertriebenen Magerkeit, einer

wahren Entfleischung; sie ist die Verkörperung der mittelalterlichen Ascetik, die eben in Körperlosigkeit bestand. — Zwar herrschte um diese Zeit eine völlige Unkenntniß aller Anatomie und kein Vorbild war vorhanden, wie in Italien, das die Gedanken auf etwas Besseres hätte leiten können. Doch lag die besprochene Eigenthümlichkeit, wie gesagt, vorzugsweise in der ganzen Anschauung des Zeitalters, und Kugler bemerkt gewiß mit Recht, daß auch das Anschauen der Antiken den Deutschen in dieser Epoche nichts würde genützt haben. In Deutschland war es zuerst Dürer, der auf Grund eines verjüngten Lebensgefühles und eines neuen Zeitgeistes dem Körper in der Kunst zu seinem Rechte verhalf.

Zwar sagt man, um zum künstlerischen Genusse der Schongauer'schen und ähnlicher Arbeiten zu gelangen und um den Verdiensten des Meisters die rechte Würdigung widerfahren zu lassen, muß man sich über diese Eigenthümlichkeit hinwegsetzen, und hat darin gewiß Recht. Wenn die Fehler eines Künstlers in dem Wesen seiner Zeit begründet liegen, thun sie seinen Vorzügen keinen Abbruch, und es setzt einen erprobten Blick voraus, der durch eine störende Zuthat sich den Genuß des wirklich Guten nicht verkümmern läßt. Aber wo es sich darum handelt, den Charakter einer Zeit zu erfassen und den Grund zu gewinnen, aus dem die einzelnen Erscheinungen erwachsen, darf das Eine neben dem Anderen nicht verschwiegen werden. Wir sind gewiß nicht geneigt, dem trefflichen Meister etwas von seinem Ruhme abzurechten. Er bleibt trotz seiner Fehler immer der erste unter seinen Zeitgenossen; er leuchtet durch die Liebe und vollkommene Hingebung, mit denen er sich jeder seiner Arbeiten widmete und nirgends blos die Hand, sondern überall nur Empfindung und Gedanken schaffen ließ. Er bildet eben nach allen Seiten hin das vollgültigste Muster und den entschiedensten Vertreter

der Kunst seiner Zeit und findet ohne Zweifel darin das Vollgewicht seiner Bedeutung und die Höhe seines Ruhms.

Von diesem Gesichtspunkte aus wird es auch nicht überraschen, wenn wir eine andere, bereits besprochene Eigenheit der Kunst jener Periode bei Schongauer in nicht weniger entschiedener Weise vertreten finden. Der schon berührte grimassenhafte Gegensatz zwischen Gut und Böse ist auch bei ihm aufs Aeußerste gesteigert. Die Widersacher in den Passionsbildern sind so abscheulich dargestellt, wie er es seiner sonst milden Natur nur abzwingen konnte. Sie hören ganz auf, menschliche Wesen zu sein, werden ganz Carrikatur und Abstraction, Schreckbilder, nur geeignet, wenn wir roh genug sind, uns zur Partei zu treiben und zu erhitzen, statt zu besänftigen.

Es bleibt noch übrig, einen Blick auf die Kunst des 15. Jahrhunderts in Nürnberg selbst zu werfen, aus der eine Entwicklung mit neuem Wesensinhalt hervorgehen sollte. Wie sich erwarten läßt, blühte in der Reichsstadt seit lange die bildende Kunst und gab für das umliegende Franken den Mittelpunkt einer eigenen Schule ab, die, wenn auch innerhalb der für jene Zeit allgemein gegebenen Grenzen, doch wieder in eigenthümlicher Weise sich entwickelte. — Die Bürger Nürnbergs waren reich und ließen es an frommen Stiftungen nicht fehlen. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts wurden außer den beträchtlichen Bauten zur Befestigung der Stadt und anderen weltlichen Zwecken zahlreiche Kirchen, Kapellen, Klöster u. s. w. aufgeführt, welche des künstlerischen Schmuckes bedurften. Noch heute legen häufige Denkmäler, sowohl plastische Arbeiten wie Malereien, Zeugniß ab, mit welcher Freigebigkeit von Seiten der Stifter und welch' edlem Streben Seitens der Künstler damals die Kunst befördert wurde. Voran ging die Bildhauerei, noch in engem Anschluß an die Baukunst, von der sie bedingt und gehoben

ward. Ihr folgte die Malerei, bis diese eine Zeitlang jener ebenbürtig zur Seite gehend, sie vermöge ihres leichteren Wesens überholte und endlich gar ihrerseits zur Nachfolge einlud. Die Plastik des 14. Jahrhunderts kennzeichnet der Ruhm Sebald Schonhofer's[20]); für die Malerei dieser und der nächstfolgenden Zeit ist uns leider kein Name erhalten; aber angesichts ihrer Leistungen müssen wir gestehen, daß sie nur auf dem eingeschlagenen Wege hätte fortfahren, durch ein besseres Studium der Natur etwa die noch übrigen Mängel der Formengebung ausmerzen, den Geist allmälig zu klarerem Bewußtsein heben dürfen, um eine Kunst heraufzuführen, die der italienischen nicht würde nachgestanden haben. Eine großartige, edle Einfachheit, hohe Vergeistigung im Sinne jener Zeit ist der durchgehende Charakter der Bildwerke vom Ende des 14. Jahrhunderts. Doch auch in der fränkischen Schule machte seit dem Beginne des 15. Jahrhunderts der Umschwung sich geltend, der überhaupt jene Epoche charakterisirt. — Wir können nicht nachweisen, daß dieses hier durch einen unmittelbaren Einfluß der Niederländer geschehen sei. Die Wirkung lag vielmehr in der ganzen Zeit und würde auch ohne Anstoß von außen zum Durchbruch gekommen sein. Die germanische Welt hatte im kirchlichen und staatlichen Feudalismus des Mittelalters, so bedeutungsvoll dieser für einen bestimmten Zeitraum auch war, zu tief gebunden gelegen, als daß, wie bei der italienischen Nation, die Stimmung des Volkes sich immer auf der freien, heiteren Oberfläche hätte halten können, wo das künstlerische Schaffen die Luft seines Bestehens und Wachsens findet. Die Arbeit des Lebens ist uns von jeher größer gestellt worden, als der Genuß, und wir haben es immer mit Altem und Neuem zu ernst genommen, um nicht die ganze Kraft des Denkens zur Abwägung der Dinge aufzubieten. Gerade das 15. Jahrhundert war es aber, wo die

alte Zeit mit einer neuen in den Wehen lag und wo die einseitige Verstandesrichtung, die allein durch das Labyrinth führen zu können schien, nothgedrungen sich geltend machte. Wir finden diese auch durchaus nicht allein in der Kunst, vielmehr eben so sehr in der Politik, im gesellschaftlichen Verkehre und in allen Verhältnissen des Lebens vertreten. Wie aber in den Niederlanden die Fülle, der Reichthum die Kunst zu sich herabzogen, so war in Deutschland und vor Allem in Nürnberg es zum Theil die liebe Noth, die dasselbe vollbrachte. Eben dieser verdankte gewissermaßen die Stadt ihr Dasein und ihre Bedeutung.[21]) Durch die Lage in Nichts begünstigt, von jeher aber ringsum mit Schwierigkeiten und Hemmnissen aller Art umgeben, unter fortwährendem Kampfe nach außen und innen, verdankten die Bürger, eben weil sie einzig darauf angewiesen waren, ihrer Thatkraft und ihrer Klugheit so große Erfolge. Für die Phantasie und idealen Strebungen blieb nicht viel Spielraum übrig. Die neue Zeitströmung kündigt sich bereits um 1420 in den Werken eines bedeutenden Meisters an, von dem unter Anderem auf der Burg zu Nürnberg ein großes Altarwerk mit der Krönung der Maria und den Gestalten der Apostel, in der Lorenzkirche eine Maria mit dem Christkinde, von vielen kleinen Engeln umgeben, aufbewahrt werden. Hieher gehören auch aus den dreißiger Jahren die beiden bereits angeführten Bildwerke von gebranntem Thon an der Morizkapelle und der Lorenzkirche, die offenbar von einem, und zwar sehr bedeutendem Meister gefertigt sind. In allen diesen und ähnlichen Werken derselben Zeit sind die einfach großen Formen der unmittelbar vorhergehenden Epoche zwar noch beibehalten, aber ein Streben nach größerer Individualisirung macht sich bereits in entschiedener Weise geltend, das zwar, auf diesem Punkte der Entwicklung, der Kunst noch zum Vortheile gereicht und überhaupt keinen Nachtheil gebracht haben würde,

wenn es nicht endlich, über das Maß hinausgehend, die andere Seite ihres Charakters ganz verdeckt hätte. — Namentlich zeigen auf den Bildern die Köpfe, deren Ausdruck meistens den höchsten Liebreiz bekundet, auf wie nationalem Boden diese Kunst entsprossen war. Wir haben hier, namentlich bei den dargestellten Frauen, dieselben runden, nicht gerade großartigen und schönen, aber hübschen Gesichter, die noch heute die Stadt kennzeichnen. Die Empfindung, die in all' diesen Werken sich ausspricht, ist von großer Zartheit, fast so weich, daß angesichts ihrer uns bang wird, ob sie vor ungünstigen Einwirkungen sich wird behaupten können. Und wirklich äußert sich eine solche bereits in gefährlicher Weise. Neben und selbst über der Empfindung des Künstlers macht ein, wir möchten sagen doctrinärer Geist sich geltend, der das Kunstwerk über seine naturgemäßen Grenzen hinausdrängt und es, in der früher angedeuteten Weise, zu einer Art von Lehrsatz und Bekenntniß umstempelt. — Erhielt dieser Geist die Ueberhand — wie es denn wirklich geschah —, so war es um die Kunst geschehen, wenn nicht unerwartete Hülfe sich fand. In der nächsten Zeit geben aber die Denkmäler traurige Zeugnisse für die Wahrheit des Gesagten. Die werthvollsten Ueberlieferungen der früheren Periode, tiefempfundenes Leben, edle Haltung u. s. w. verschwinden mehr und mehr, der nüchterne Verstand, der kalte Gedanke drängen sich vor. Das Kunstwerk kann der Schönheit entbehren; es ist genug, wenn es ausdrückt, was es soll; und man hält sich für klug, wenn man mit möglichst billigen Mitteln möglichst viel gibt. Uebertreibung bringt den Eindruck am leichtesten hervor; aber man bemüht sich nicht einmal, diese im ganzen Bilde durchzuführen. Man erfindet vielmehr für Kopf, Hand und Fuß gewisse Bewegungen, gewisse Ausdrucksweisen der Gesichtszüge, und diese leisten, was man verlangt. Die Kunst wird roh, verfällt in Manier

und Handwerk. Nur einzelne bedeutendere Kräfte erhielten sie über gänzlichem Verfall. Unter diesen nimmt M. Wohlgemuth, den wir zu charakterisiren schon begonnen, einen der ersten Plätze ein. Die ihm von Natur angeborene Kraft verlieh auch seinen Figuren eine gewisse, bisweilen reckenhafte, in einzelnen Fällen selbst erhabene Größe. Ein — wir wollen nicht gerade sagen höherer, vielmehr nur besserer Sinn ließ ihn nicht unempfindlich sein für die Reize der Schönheit, und gelegentlich sucht er diese seinen Bildern einzuverleiben. Einen wohlgebildeten Verstand benützt er, um seinen Erfindungen eine treffliche Anordnung zu geben. Aber auch er erhob sich über das Handwerk nicht weiter, als daß er seinem Kunstbetriebe, wie schon angedeutet, einen großartigen Schwung gab. Er ließ es sich keineswegs angelegen sein, wie Martin Schön, durch prägnante, eindringliche Kundgebung des Zeitgeistes auf das Volk zu wirken. Zwar sind auch seine Schöpfungen alle vom orthodoxen Geiste erfüllt; aber sie sind es, weil er eben keinen anderen Geist ihnen einzuhauchen hatte. Seine männlichen Gestalten erheben sich zwar nicht selten zu einer höheren Würde, seine Frauen sind nicht ohne Anmuth; Frömmigkeit ist bei beiden Hauptcharakter; aber ein gewisser nüchterner Zug, ein hausbackener Verstand geht immer mit durch. Der gute Meister legt in seinen Bildern immer ein gutes Stück von sich selbst und seiner Umgebung nieder, und es mochte hierin mit ein Grund liegen, daß seine Kunst so großen Anklang fand — namentlich weil das Anheimelnde darin sich doch auch immer in einer gewissen Bedeutsamkeit vorführte. Wohlgemuth war klug genug, seinen Vortheil darin zu erkennen, wenn er seine Arbeiten mit möglichstem Aufwande ausstattete, und man sieht nicht selten, wie er ein glückliches Motiv, das ihm in die Hand gefallen, ausbeutet. Aber daneben läßt er auch die ärgsten Fehler stehen, und daß er unter seinem Namen

die häßlichsten, wüstesten, von seinen Gesellen gefertigten Arbeiten ausgehen ließ, gibt uns von seinem künstlerischen Ehrgeize einen geringen Begriff.

Gewöhnlich wird Wohlgemuth als der einzige bedeutende Künstler Nürnbergs in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angesehen, aber er scheint hierauf keinen Anspruch machen zu können. Neudörfer, der kein übler Kenner gewesen zu sein scheint, führt nach Michael Wohlgemuth sogleich Hans Beuerlein auf, und scheint diesem fast den Vorzug zu geben. Von ersterem sagt er blos: „Dieser Wohlgemuth ist seiner Zeit für einen gutten künstlichen Mahler und Reisser geachtet worden.“ Man sieht also, daß Wohlgemuth's Ansehen gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts schon abgenommen hatte; wohl weil man, an Besseres gewöhnt, seine Schwächen erkannte und weil der Ruhm seines Schülers den seinigen verdunkelt hatte. Von Hans Beuerlein urtheilt er aber: „Ich finde bey allen Gemählden hier keines, daß mir so wohl gefält, alß dieser Beuerlein, in dem untern Creuzgang im Prediger Closter ein Creuz mit Schächern, an der Wand mit Oehlfarben Ao. 1493 gemahlt, dabey er auch untern Creuz neben andern Juden, in einen Zipffelpelz, und auf den Haupt ein rothes Schläplein, sich selbst conterfeyet hat, an welchen ein jeder verständiger in der Physionomia sehen und erkennen muß, was dieser Mann für einen Geist gehabt haben muß, und obgleich (wenn auch) nicht mehr als die zwey so auf den Pferden sitzen gemahlt, vorhanden, möchte doch sein Verstand (Geschick) genugsam daraus geurtheilet werden.“ Dies Gemälde ist nun freilich nicht mehr vorhanden; wir wissen auch sonst nicht, was von erhaltenen ihm zuzutheilen sein dürfte. Aber merk-

würdiger Weise besitzen wir noch sein Portrait, wenn auch nur in einem mittelmäßigen Kupferstiche von N. Häublein, vom Jahr 1666. Doch nach Neudörfer's Beschreibung zu schließen, ist dieser nach des Künstlers eigenhändiger Malerei auf dem angeführten Gemälde gefertigt. Ist, wie gesagt, der Stich auch nicht von großer Bedeutung, so erkennt man doch daraus, daß der Dargestellte ein ungleich genialeres Aussehen hatte, als Wohlgemuth. — Dieser letztere muß auch unter seinen Gesellen wenigstens einen gehabt haben, der ihm an Tüchtigkeit ziemlich nahe kam. Wir meinen den Urheber einer Reihe von Gemälden, welche durch einen darauf angebrachten Hirschschröter bezeichnet sind. Wir halten ihn für einen Gesellen Wohlgemuth's, weil auf den Außenseiten des berühmten Altares zu Zwickau zwei Bilder mit diesem Zeichen vorkommen.[22]) Die übrigen, sehr rohen Bilder der Außenseite sind leicht als Gesellenarbeit zu erkennen. An den beiden ersteren will man den Meister selbst sich haben betheiligen lassen. Wahrscheinlicher dünkt uns, daß sie von einem anderen, besseren Künstler, der bei Wohlgemuth diente, gemalt sind. Später scheint dieser indeß auch selbständig aufgetreten zu sein. Zu Aschaffenburg befand sich noch im vorigen Jahrhundert ein Altar mit seinem Zeichen, welcher Christus in der Vorhölle und die Himmelfahrt auf einer Tafel darstellt. Im germanischen Museum wird ein großes Gemälde mit dem Tode der Maria bewahrt, ebenfalls mit dem Hirschschröter bezeichnet, und in der Kirche zu Kalchreuth derselbe Gegenstand in kleinerem Umfange, ohne das Zeichen, aber offenbar von derselben Hand. Die beiden letztgenannten Bilder, welche im Original allein uns zu Gesicht kamen, sind auf einen sehr dick aufgetragenen Kreidegrund, wie es den Anschein hat, mit Temperafarben gemalt. Haben sie auch bereits durch die Zeit gelitten, so lassen sie doch noch vollkommen die Eigenthümlichkeit des Künstlers erkennen.

Wie aber einerseits die Kunst es war, welche unter den verschiedenen Erscheinungen des Lebens am unbedingtesten sich der herrschenden Richtung der Zeit hingegeben, so gehörte sie auch bald mit zu denen, welche am entschiedensten gegen deren Einseitigkeit den Kampf erhoben. Und wie das damalige Leben überhaupt, nahm auch sie das Mittel zu Hülfe, das jene Einseitigkeit ihr aufgedrängt hatte, den abstracten Verstand, der die Schwächen der Zeit sie erkennen ließ und sie zur Satire leitete, um dagegen aufzutreten. Bekannt sind die zweideutigen Darstellungen, die schon aus früher Zeit unter den plastischen Verzierungen der Kirchen vorkommen. Der Verfertiger des Stark'schen Crucifixes an der Sebalder Kirche zu Nürnberg hing in offenbarem Widerspruch gegen die mageren Formen seiner Zeitgenossen einen wahren Herkules an das Kreuz. Die größere Tafelmalerei zwar konnte an solchen Strebungen sich nicht betheiligen; ihr blieb nur eine Umkehr oder neue Hebung übrig. Anders verhielt es sich schon mit der kleineren, der Miniaturmalerei, deren Erzeugnisse, weniger offen vor Aller Augen hingestellt, die Feindschaft der herrschenden Macht weniger zu fürchten hatten. In ihr zeigen sich schon früh Spuren eines solchen gegensätzlichen Elementes, eben jene rein natürlichen und frivolen Darstellungen, die man unmittelbar neben das Himmlische und Heilige hinzustellen sich erlaubte. Wir erinnern in dieser Beziehung nur an die gebräuchlichen Randverzierungen der Gebetbücher aus dieser Zeit, namentlich der burgundischen Schule. Doch lag hier mehr eine allmälig eingebürgerte Sitte vor, der gegenüber der Geschmack durch Gewohnheit sich abgestumpft hatte, noch keine mit Bewußtsein durchgeführte, ausgesprochene Absicht. Mit Entschiedenheit tritt diese aber auf in den gerade damals zu größerer Ausbildung und der nöthigen Beweglichkeit sich entfaltenden neuen Kunstgattungen, dem Holzschnitte und

Kupferstiche, welche als geeignete Mittel zur Opposition sich hergaben und diese mit um so mehr Erfolg betrieben, je weiter und tiefer sie in das Volk eindrangen.

Merkwürdig ist, daß gerade derjenige unter den alten Meistern, welcher am entschiedensten der altkirchlichen Richtung anhing, Martin Schön, ebenfalls, wenn auch nur in einem vereinzelten Falle, seine Stimme dem sich erhebenden Widerspruche zugesellte. Wir glauben diese aber in einer seiner hervorragendsten Leistungen, dem Kupferstiche mit der Versuchung des heiligen Antonius, erkennen zu müssen. Es ist ersichtlich, wie der Künstler diesen Stich mit großer Hingebung ausführte und namentlich die phantastischen Gestalten der Dämonen, welche den Heiligen schon nicht mehr versuchen, sondern bereits plagen und in den Lüften davon führen, mit einer gewissen satirischen Lust bearbeitet hat. Der Heilige offenbart in Gesicht und Haltung ganz die angenommene, im Innern haltlose Heiligkeit, die durch die Ausgeburten ihrer eigenen Thorheit umhergezerrt wird. Die Darstellung gibt einen unverkennbaren Vorgeschmack zu der Behandlung desselben Stoffes durch Teniers und Genossen. — Wozu aber Schongauer ohne deutliches Bewußtsein sich hinreißen ließ, führte mit ausgesprochener Absicht jener merkwürdige Meister aus, der uns nur mit den Anfangsbuchstaben seines Namens **E. S.** bekannt ist und dessen Hauptwirksamkeit um das Jahr 1466 fällt. Dieser geißelt die unsauberen Elemente seiner Zeit mit einem satirischen Humor, der in der bildenden Kunst kaum wieder seines Gleichen findet. Zu seinen Hauptarbeiten gehört ein großes Alphabet, das die Buchstaben aus lauter Menschen- und Thiergestalten zusammensetzt und in welchem er seiner Laune freien Lauf läßt. Die sinnliche Verkommenheit des geistlichen Standes, die aufgeblasene Beschränktheit des Adels, der ausschweifende Uebermuth des reichen Bürgerthums, die rohe Unterwürfigkeit des

Bauernstandes finden sich hier zu einem Gesammtbilde vereinigt, das den Charakter der Zeit zwar einseitig, aber sprechend darstellt.

Aber wie die einseitige Verneinung nirgends wahrhaft fördert, so konnte auch aus dieser gegensätzlichen Richtung der Kunst kein Heil für diese selbst erwachsen. Dieses konnte nur aus demselben Quell entspringen, aus dem es für die ganze damalige Menschheit kam, aus dem neuen Geiste, der während der vorhergehenden Jahrhunderte zuerst in einzelnen Erscheinungen sich kund gab, unter mancherlei hemmenden und fördernden Bedingungen lange im Kampfe beharrte, bis er endlich im 16. Jahrhundert zum völligen Durchbruch kam und in der Reformation seine entscheidende Stellung in der Geschichte der Menschheit einnahm.

Die Kunst des 15. Jahrhunderts hatte zwar durch die Wandlung ihres Charakters, den man ihr als Verweltlichung und „Naturalismus" zum Vorwurfe macht, durch ihr Herabsteigen aus den jenseitigen Höhen zum Diesseits, der Einkehr jenes neuen Geistes in ihr Gebiet den Weg gebahnt. Aber die Einführung fand nicht statt, ohne daß sie sich durch bestimmte Thaten und Namen bemerklich gemacht hätte. — Aus der Geschichte erfahren wir, welche verdiente Männer auf den übrigen Gebieten, in Kirche, Staat, Wissenschaft u. s. w., als Träger und Förderer der neuen Entwicklung anzuerkennen sind. Dasselbe Verdienst auf dem Gebiete der Kunst für Dürer in Anspruch zu nehmen, wird das Hauptaugenmerk der nachfolgenden Abschnitte sein.

Dritter Abschnitt.

Erste Periode von Dürer's Wirksamkeit. 1494 — 1506.

Im Jahre 1494, nach Pfingsten, wie bereits angeführt, kehrte Albrecht Dürer von der Wanderschaft heim. Den Empfang im elterlichen Hause und in seiner Freundschaft dürfen wir, obwohl nichts davon berichtet ist, uns wenigstens in so weit vergegenwärtigen, daß wir seine Person uns vorführen. Dürer selbst ist, so lange Jugendmuth und Lust am Dasein in ihm rege waren, nicht eben zurückhaltend gewesen, sich selbst im Bilde vorzustellen — obwohl die vielen Portraits, die ihm zugeschrieben werden, offenbar nicht alle von seiner Hand herrühren.

Welches Aussehen der junge Künstler in seinem 13. Lebensjahre hatte, erörterten wir bei Besprechung seiner eigenhändigen Zeichnung aus jener Zeit; deuteten auch bereits auf das Bild hin, das er während der Wanderschaft von sich selbst fertigte. Wir geben die Beschreibung desselben und damit zugleich der Person Dürer's in seinem 22. Jahre nach Göthe (Bd. XXXI. S. 216), der das Bild bei seinem damaligen Besitzer sah. Es heißt dort:

„Unschätzbar hielt ich Albrecht Dürers Portrait, von ihm selbst gemahlt mit der Jahrzahl 1493, also in seinem zwey und zwanzigsten Jahre, halbe Lebensgröße, Bruststück, zwey Hände, die Ellenbogen abgestutzt, purpurrothes Mützchen mit kurzen schmalen Nesteln, Hals bis unter die Schlüsselbeine bloß, am Hemde gestickter Obersaum, die Falten der Aermel mit pfirsichrothen Bändern unterbunden, blaugrauer

mit gelben Schnüren verbrämter Ueberwurf, wie ſich ein feiner Jüngling gar zierlich herausgeputzt hätte, in der Hand bedeutſam ein blaublühendes Eryngium, im Deutſchen Mannstreue genannt, ein ernſtes Jünglingsgeſicht, keimende Barthaare um Mund und Kinn, das Ganze herrlich gezeichnet, reich und unſchuldig, harmoniſch in ſeinen Theilen, von der höchſten Ausführung, vollkommen Dürers würdig, obgleich mit ſehr dünner Farbe gemalt, die ſich an einigen Stellen zuſammengezogen hatte."

Ein eigenhändiges Portrait von 1492 befand ſich auch im Beſitze Wilibald Imhof's (ſ. die Ueberſichtstafel), von dem die Jahreszahl ausdrücklich angegeben und geſagt wird: „hat auf dem Kopf ein alte Kappen." Sollte das von Göthe beſprochene Bild nicht mit dieſem zuſammenfallen und jener ſich in der letzten Ziffer der Jahreszahl geirrt haben? Oder ſollte — etwa zur Uebung — Dürer in beiden Jahren ſein Bild gemalt haben?

Vom Jahre 1497 fand ſich ebenfalls in der Imhof'ſchen Sammlung (ſ. ebend.) ein anderes Bildniß Dürer's, mit Waſſerfarben auf Leinwand gemalt, ſchon im 17. Jahrhundert ziemlich ſchadhaft, das damals nach Amſterdam verkauft wurde.

In einem Stadium weiterer Entwicklung zeigt den Künſtler ein anderes Gemälde aus dem Jahre 1498, welches, ſchon früh nach England gewandert, gegenwärtig in den Uffizien zu Florenz ſich befindet. Durch eine geiſtreiche Radirung von Wenzel Hollar, der das Bild um das Jahr 1645 in der Sammlung des berühmten Kunſtfreundes Lord Arundel copirte, iſt dasſelbe, wenigſtens was die Perſon des Urhebers betrifft, der allgemeinen Anſchauung zugänglich gemacht.[23])

Dürer hat ſich hier in halber Figur dargeſtellt, nach rechts blickend, mit dem rechten Arme auf eine Brüſtung ſich lehnend und die Hände nahe vor dem Leibe gefaltet, ſo daß die Bruſt gerade und in voller Breite hervortritt. Den Hinter-

grund bildet die dunkle Wand des Zimmers, mit einer Fenſteröffnung, welche die Ausſicht in eine bergige Landſchaft gewährt. Er trägt auf dem Haupte wieder die phantaſtiſch geformte, herabhängende Mütze, die noch an die alte Sendelbinde erinnert, ſchwarz und weiß geſtreift, ſorgfältig und künſtleriſch in Falten gelegt. Sein Wamms iſt von weißem Stoffe, mit breiten ſchwarzen Rändern eingefaßt, nach der Mode der Zeit tief und breit auf der Bruſt geöffnet, am Ellenbogen quer geſchlitzt, wo die weiße Leinwand herausbauſcht. Die Bruſt bedeckt ein feingefältetes, mit geſticktem Rande verſehenes Hemd; der Hals iſt bloß. Von der linken Schulter hängt ein braunes Mäntelchen, von langen, quer über die Bruſt reichenden Schnüren gehalten. Das Haar iſt über der Stirn kurz geſchnitten, hängt aber zu beiden Seiten lang und gelockt herab. Ein fein ſich kräuſelnder Bart ziert den unteren Theil des Geſichtes. Dieſes ſelbſt iſt ſeinen Zügen nach noch weich und ſcheint nicht vollkommen ausgebildet. „Der Ausdruck iſt, um die Worte Kugler's zu brauchen, ehrlich und ſchlicht, doch nicht ohne ein gewiſſes naives Wohlgefallen an der eigenen, allerdings herrlichen Perſönlichkeit."

Völlig ausgebildet und zum Manne gereift, erſcheint Dürer auf dem nur zwei Jahre jüngeren Gemälde in der Pinakothek zu München, aus dem hervorgeht, was wir ſchon anderswo Gelegenheit nahmen zu bemerken, daß Dürer nicht allein der größte Künſtler, ſondern wahrſcheinlich auch der ſchönſte Mann ſeiner Zeit war.

Dürer hat ſich im Bruſtbilde, gerade von vorn geſehen dargeſtellt; das Haupt iſt entblößt, reicher und länger noch als früher fällt davon das ſchöne, kaſtanienbraune Lockenhaar herab und nunmehr ſchon auf den Pelzkragen der Schaube, des damaligen Ehrenkleides der Männer. Das Geſicht erſcheint mehr gerundet als auf den früheren Bildern; alle

Züge, die wie das Ganze mit Meisterhand wiedergegeben sind, sprechen und legen Zeugniß ab von der inneren Durchbildung des Charakters. Es liegt im Kopfe und der Haltung der ganzen Figur zugleich etwas vom griechischen Zeus und einem Christusbilde. Hoheit und Bescheidenheit, Kraft und Milde paaren sich zur seltensten Erscheinung. Das Auge ist so offen und rein, der Blick so voll und doch merkt man, daß die Befangenheit der Zeit noch über demselben liegt, daß dieser noch unendlich mehr aussagen würde, wenn von außen schon ein helleres Licht hineinscheinen dürfte. Die Empfindungen, welche dieses Gesicht verräth, sind so fein und edel, daß man sie sogleich als geeignetes Gefäß für eine weit höhere Bildung erkennt, und zugleich scheint durch jene eine elementare Kraft ernsten Strebens und Wirkens, daß wir bedauern, jenen herrlichen Mann nicht zum Zeitgenossen erhalten zu haben, um die wichtigen Fragen im geistig sittlichen Leben unserer Tage mit durchzukämpfen. Freilich, die großen Geister müssen wohl immer zu früh erscheinen, damit die kleinen nicht zu spät kommen! — Kugler findet mit Recht in diesem Bilde die Spuren einer merkwürdigen Krisis, die im Innern des Künstlers in den beiden Jahren, um die er hier älter und darin er plötzlich vom gutmüthigen, harmlosen Jüngling zum ernsten, tiefdenkenden Manne herangereift erscheint, vorgegangen sein müsse. — Dieses Bild ist durch den prächtigen Kupferstich von Forster, durch den schönen Steindruck von Strixner und zahlreiche andere Nachbildungen allgemein bekannt. Auch die Vignette unseres Titelblattes ist danach gefertigt.

Dürer portraitirte sich auf verschiedene Weise auch noch in späteren Jahren, doch interessiren uns diese Bildnisse zunächst hier nicht.

Zu den eigenhändigen Arbeiten Dürer's treten aber bestätigend und ergänzend die Zeugnisse seiner Zeitgenossen

und Freunde, unter denen besonders das des Joachim Camerarius, ersten Rektors des von Ph. Melanchthon zu Nürnberg eingerichteten Gymnasiums, der unsern Künstler aus persönlichem Umgange genau kannte, besonders wichtig ist. Derselbe sagt in der Vorrede zu seiner lateinischen Uebersetzung von Dürer's Proportionslehre etwa Folgendes: „Ihm hatte die Natur einen Körper gegeben, der ansehnlich an Gliederung und Haltung war und geeignet für den feinen Geist, den er enthielt. Er hatte ein ausdrucksvolles Gesicht, glänzende Augen und eine wohlgebildete, gebogene Nase. Sein Hals war ein wenig gestreckt, seine Brust weit, der Leib mäßig, die Schenkel nervig und die Füße fest. Aber nichts Schöneres konnte man sehen als seine Hand. Seine Rede war so anmuthend und lieblich, daß Denen, welche ihn hörten, nichts mehr leid that, als wenn er aufhörte zu sprechen."

Nicht weniger ehrenvoll ist das Zeugniß, das Camerarius seinem Freunde in Bezug auf dessen geistige und moralische Eigenschaften ausstellt. Er sagt am genannten Orte: „Zum Studium der Wissenschaften war er zwar nicht gelangt, aber die Ergebnisse, die aus denselben hervorgehen, vorzüglich der Naturkunde und Mathematik, hatte er sich wohl zu eigen gemacht. Und wie er das Wesen davon in sich aufgenommen und es zu verwenden verstand, so wußte er auch in der Rede es auseinander zu setzen. Das bezeugen seine geometrischen Schriften, daran, so weit er diese Wissenschaft zu behandeln für angemessen hielt, ich nichts auszusetzen finde. Er war aber von einer großen Begierde getragen, sich geistig und sittlich zu vervollkommnen, was ihm so gelang, daß er mit Recht für den besten Menschen gehalten wurde. Doch zeigte er keineswegs eine finstere Strenge oder eine gehässige Würde; vielmehr hat er, was nach allgemeiner Annahme zu Heiterkeit und Frohsinn beiträgt, wenn es nur nicht vom Ehrbaren

und Rechten abbrachte, als Mann nicht vernachläſſigt und im höheren Alter noch gebilligt, wie ſein Nachlaß über Gymnaſtik und Muſik bezeugt. Vorzugsweiſe aber hatte ihn die Natur für die Malerei beſtimmt, deren Studium er mit allen Kräften umfaßte, und er war unermüdlich, die Werke und die Weiſe der berühmten Maler kennen zu lernen und anzunehmen, was er davon als gut befunden hatte.“ [24])

Es iſt dann namentlich aber auch der treffliche, reine Charakter, den Camerarius an den Kunſtleiſtungen Dürer's hervorhebt. Nachdem er die Werke mancher anderer Maler denen des letzteren entgegengeſtellt, fährt er fort: „Hier aber bewundern wir mit vollſtem Rechte unſern Albrecht als treueſten Wächter der Zucht und Scham. Nichts Unreines, nichts Unziemendes findet ſich in ſeinen Werken, da alles das ſeinem reinen Gemüthe fern lag. In der Großartigkeit ſeiner Gemälde zeigt er aber, wie er ſeiner Kraft ſich vollkommen bewußt war — ſo jedoch, daß auch von ſeinen kleineren Arbeiten nichts gering zu ſchätzen iſt. In dieſen findet man keine Linie, die unachtſam oder verkehrt geführt wäre, keinen überflüſſigen Punkt.“

Sodann zur eigentlichen Handfertigkeit des Meiſters übergehend, berichtet der gute Schulrektor, wie wir merken, zwar als Laie, indem er das Künſtliche faſt mehr hervorhebt als die Kunſt, doch zugleich als Augenzeuge, und wir vernehmen auch hier die wunderbarſten Dinge, die uns unglaublich erſcheinen müßten, wenn wir ſie nicht in den Werken des Meiſters beſtätigt fänden. „Was ſoll ich, fährt Camerarius fort, von der Feſtigkeit und Sicherheit ſeiner Hand ſagen? Man hätte ſchwören ſollen, es ſei mit Zirkel und Richtſcheit gemacht, was er ohne irgend ein Hülfsmittel mit dem Pinſel, dem Rohre oder der Feder ausführte, zur großen Verwunderung der Zuſchauenden. Was ſoll ich erwähnen, mit welcher Uebereinſtimmung von Hand und Ge-

danken er ſogleich mit Rohr und Feder die Geſtalt von jedem Dinge auf das Papier brachte oder, wie die Maler ſagen, ſtellte? Ich glaube, man wird mir künftig nicht glauben, wenn man lieſt, daß er bisweilen nicht nur die verſchiedenartigſten Gegenſtände, ſondern auch einzelne Theile des Körpers getrennt hingeſetzt habe, die, wenn ſie zuſammengehalten wurden, ſo aneinander paßten, daß nichts ſich hätte beſſer ausnehmen können. Denn ſo hatte der wunderbare Geiſt des Künſtlers, der von dem vollen Bewußtſein und der Kenntniß der Wirklichkeit und der Uebereinſtimmung der Theile unter ſich erfüllt war, die Hand in ſeiner Gewalt, lenkte ſie und gebot ihr, ihm zu vertrauen, ohne irgend eine Vermittlung. Aehnlich war ſeine Fertigkeit in Handhabung des Pinſels, mit dem er auf Leinen oder Holz, ohne vorher eine Zeichnung entworfen zu haben, etwas bis ins Kleinſte ausführte, ſo daß man nichts daran tadeln konnte, ſondern alles das höchſte Lob verdiente. Dies war den bedeutendſten Malern das Wunderbarſte, da ſie, der Sache wohl kundig, wußten, wie ſchwierig das ſei." Camerarius führt dann noch ein Beiſpiel an, wie er Dürer in der angegebenen Weiſe einen bärtigen Kopf habe ausführen ſehen. Höher noch als das Lob des Camerarius müſſen wir einen Ausſpruch Melanchthon's ſchätzen, der ohne Zweifel im 16. Jahrhundert auf das feinſte Urtheil Anſpruch hat. Dieſer achtet in Dürer den Menſchen noch höher, als den Künſtler, indem er ſagt, daß deſſen Kunſt, ſo ausgezeichnet ſie war, doch noch das Geringſte an ihm geweſen.[25]) Sein berühmter Landsmann Chriſtoph Scheurl, ſpäter Rektor der Univerſität Wittenberg, der Dürer in Bologna kennen lernte, nennt ihn „facilis, humanus, officiosus et totus probus."[26]) Auch Karl van Mander iſt in ſeiner Biographie Dürer's noch erfüllt von den trefflichen Charaktereigenſchaften desſelben, die man auf ſeiner letzten Reiſe in

den Niederlanden hatte kennen lernen und deren Ruf sich dort durch Ueberlieferung erhalten zu haben scheint.

Stellte mancher dieser Vorzüge sich auch wohl erst im Laufe der Zeit heraus — wie wir denn im Gange unserer Erzählung noch manchem Zuge seines hohen, edlen Geistes und seiner reinen, uneigennützigen Natur begegnen werden —, so brachte Dürer gewiß bei seiner Rückkunft genug mit, um in seinem Kreise Aufsehen zu erregen. Und wie es in der Natur der Dinge liegt, mochten namentlich die Augen der heirathsfähigen Töchter der Stadt auf dem jungen schönen Manne ruhen. Nach unserer Weise, die Sache zu betrachten, kann es auch nur scheinen, daß die Verbindung mit einem edlen, dem seinigen ähnlich gebildeten weiblichen Gemüthe den Künstler hätte heben und fördern müssen. — Aber so wohl sollte es diesem nicht werden! — Es schmerzt uns, wenn wir in seinen Aufzeichnungen lesen: „und als ich anheims kommen war, handelt Hans Frey mit meinem Vater und gab mir seine Tochter, mit Namen Jungfrau Agnes.“ Wir sehen hierin, wenn wir die gangbare Ueberlieferung hinzunehmen, daß Dürer's Frau eine Xantippe gewesen und mit ihr demselben das ganze unausdenkbare Leid einer unglücklichen Ehe aufgebürdet wurde, den herrlichen Mann gewissermaßen verkauft, auf die Schlachtbank geliefert, als er eben im Begriff war, die Bahn des Verdienstes und Ruhmes zu betreten.

Diese Thatsache, die allerdings nicht ganz weggeleugnet werden kann, hat auch nicht verfehlt, auf Alle, die mit den Schicksalen und Werken Dürer's vertraut worden, den größten Eindruck zu machen, und sie ist Gegenstand vielfacher Erörterungen geworden. Wie es aber mit allen Dingen zu geschehen pflegt, die von vornherein mit Leidenschaft behandelt und auf die Spitze getrieben werden, so haben auch hier sich die Ansichten getheilt und bis zum Extrem einander

gegenübergestellt. Während die Einen der Frau als einer Unholdin die schwerste Schuld aufbürden, leugnen Andere die Thatsache ganz weg und gehen so weit, daß sie selbst den Zeugnissen der Zeitgenossen widersprechen und dem nächsten Freunde Dürer's, Willibald Pirkheimer, der in dem bekannten, unten weiter zu besprechenden Briefe an Joh. Tschertte geradezu sagt, daß die Frau ihren Mann zu Tode gequält habe, eine Unwahrheit und Verleumdung unterschieben, deren derselbe aus persönlichem Haß gegen die Frau sich schuldig gemacht habe. Es ist zwar, um sogleich hier dieser Ansicht zu begegnen, denkbar, ja sogar wahrscheinlich, daß die Frau Dürer's einen besondern Haß auf Pirkheimer geworfen habe, weil dieser vorzüglich es war, der ihren Mann vom bloßen Handwerker, den sie, so scheint es, allein in demselben erkennen konnte und mochte, zu höherer Stellung und zu geselligen Genüssen führte, die ihr als unberechtigt vorkommen mußten. Auch hat Pirkheimer zu Gunsten seines Freundes wohl mehr als einmal gegen die Frau sich ins Mittel gelegt, bei welchen Gelegenheiten es nicht unwahrscheinlich ist, daß die Frau eine größere Geläufigkeit und Schärfe der Zunge entwickelte, als der gelehrte Staatsmann, trotz seiner klassischen Belesenheit und philosophischen Bildung. Aber wenn Pirkheimer auch einen Widerwillen gegen die Frau faßte, so entsprang dieser sicher nur aus deren Charakter und Benehmen, und derselbe wird ihn nicht weiter geführt haben, als daß er, um sie zu schonen, die Wahrheit zu verschweigen sich nicht veranlaßt fühlte. Aber anzunehmen, daß er aus Privathaß der Frau so schwere Beschuldigung aufgebürdet, ohne die Wahrheit für sich zu haben, zeugt von gänzlicher Verkennung der Personen und Verhältnisse. Pirkheimer's Charakter und Verhalten ist zwar nicht ohne Schattenseiten, doch diese hatten ihren Ursprung weniger in zu großer Strenge, als vielmehr in zu loser Nachgiebigkeit gegen sich und Andere.

Den wahren Stand des Sachverhältnisses werden wir uns nur klar machen, wenn wir dasselbe auf dem gegebenen Boden und im Lichte jener Zeit selbst untersuchen. — Für die letztere müssen wir aber vor Allem wiederholen, was wir schon früher bemerkten, daß sie völlig frei war von der Romantik und Schwärmerei, die so häufig in unsern Tagen gegen die Verhältnisse der Wirklichkeit den unglücklichen Kampf unternehmen. Natur und Herkommen waren damals für den Menschen der Maßstab, den jetzt die ideale Anschauung, Selbstbewußtsein und wahres oder eingebildetes sittliches Bedürfniß abgeben. Es war für jene Zeit nicht so unerhört, daß die Väter über die Verbindung ihrer Kinder unterhandelten. Der gewöhnliche Gang, der damals die Ehe einleitete, war, daß der junge Mann, der in Alter und Verhältnisse gekommen war, um sich verheirathen zu können, sich im Stillen unter den Töchtern gleichen Standes in seiner Vaterstadt umsah und nach getroffener Wahl den Eltern und Verwandten die Unterhandlung der Sache anheimgab, nach deren Vereinigung die Verbindung bald folgte. Zwar zeigen sich im Beginn des 16. Jahrhunderts auch in diesem Punkte die Spuren einer freieren und geistigeren Auffassung und das Herz fängt an, die Rede zu Liebesergießungen in Schwung zu setzen. Aber was damals äußerste Grenze der Freiheit war, erscheint uns heute ziemlich philisterhaft und es bildete eine Ausnahme von der Regel.[27]) In Bezug auf Dürer wird das Ungewöhnliche gewesen sein, daß nicht er nach seiner Frau, sondern diese nach ihm sich umgesehen hatte — denn er erzählt, Hans Frey habe mit seinem Vater gehandelt, nicht dieser mit jenem. Wahrscheinlich that Frey den ersten Schritt auf Ansinnen, wenigstens mit Zustimmung seiner Tochter. Wie wir sagten, der junge Dürer war gewiß ein Mann, auf den die Augen der Jungfrauen Nürnbergs sich richteten, als er heimgekommen war. Aber

er hätte gerade die am wenigsten nehmen sollen, die am meisten sich herandrängte. Die bescheidenste, zurückhaltendste wäre am ersten geeignet gewesen, ihn glücklich zu machen. Es lag aber in Dürer's Wesen, daß er seinem Unglücke nicht entging. Er mochte sogar anfangs die Wahl, die sein Vater für ihn getroffen — eigentlich nur angenommen hatte, selbst für sehr glücklich halten. Die Jungfrau Agnes, wie Dürer noch in spätern Jahren selbst mit einem gewissen Respecte sie nennt, soll schön gewesen sein; außerdem brachte sie ihrem Manne 200 Gulden, ein für damalige Zeit beträchtliches Heirathsgut, mit. — Was nun den Charakter der Frau betrifft, so ist es zwar richtig, was ihre Vertheidiger für sie geltend machen, daß Dürer niemals in ausdrücklichen Beschwerden über sie sich ergoß, wie Pirkheimer es gethan. Aber wir werden sehen, wie er gelegentlich den bittersten Empfindungen gegen sie Luft machte. In dem weiteren Schweigen des Künstlers müssen wir eher ein rühmliches Zeugniß für seine fromme Ergebung, als einen Beweis gegen die anderweitig bezeugte Thatsache finden. Erhebung gegen sein Schicksal, das man noch allewege von Gott sich auferlegt erachtete, war eine noch wenig bekannte Sache, und auch Dürer konnte um so eher in christlicher Geduld und Demuth sich ergeben, als das Erwachen der Stimme des eigenen sittlich wollenden und bedürfenden Geistes im Menschen erst damals langsam erfolgte. War es doch mit eine Aufgabe Dürer's, an der Erweckung dieser Stimme des in sich berechtigten Menschengeistes zu arbeiten. — Uebrigens haben wir auch gar nicht nöthig, aus der Jungfrau Agnes eine besonders böse Frau, eine Xantippe zu machen, um sie das ganze Elend ihrem Manne bereiten zu lassen, von dem gesprochen wird. Sie durfte nur eine Natur haben, wie sie damals den Frauen gewöhnlich war, von einer Anschauung erfüllt sein, zu der damals überhaupt das weibliche

Geschlecht sich erheben konnte, und es war Grund genug vorhanden, um unserm Künstler, der im Geiste sich über das Maß der damaligen Menschheit erhob, das traurigste Loos zu bereiten. Wollen wir uns einen weiblichen Charakter vom Ende des 15. Jahrhunderts klar und wahr vor Augen führen, so müssen wir wiederum entfernen, was unsere Romantiker von den altdeutschen Jungfrauen, von Goldschmieds Töchterlein u. s. w. gedichtet und gefabelt haben; wir müssen Alles davon wegthun, was in unserer Zeit Schule, Bildung von Herz und Gemüth, die Anschauung einer unendlich reicheren und verfeinerten Welt dem Weibe an Veredlung und Erhöhung des Empfindens und Wollens zulegt. Die Töchter des 15. und 16. Jahrhunderts haben wir im Allgemeinen uns nur als ziemlich derbe Kinder der Natur vorzustellen, gesund an Leibe und nicht so reizbar, wie manche Verbildungen unserer Zeit, aber geistig fast ohne alle Schule, im engsten Kreise des gewöhnlichsten Bewußtseins aufgewachsen, mit Vorurtheilen noch etwas mehr erfüllt, als wir, auch durchaus nicht um so viel tugendhafter und ehrbarer, als wir anzunehmen gewohnt sind. Wenn einmal in jener Zeit Frauen sich über den gewöhnlichen Stand der Bildung erhoben, war dieses einseitig und betraf nur das Wissen, ohne das Gemüth, Anschauung und Lebensart im Grunde zu berühren. Pirkheimer's berühmte Schwester Charitas, die gelehrte Aebtissin im St. Clarakloster zu Nürnberg, ist in ihren Schriften eine unausstehliche Schwätzerin, voll hohler Phrasen und Unnatur.

Agnes Frey war eines Handwerkers Tochter, ihr enger Gesichtskreis konnte über das nicht hinausgehen, was sie in ihres Vaters Hause täglich sah und hörte, was sie von Jugend auf gewohnt war. Hätte sie wieder einen Handwerker gewöhnlichen Schlages geheirathet — sie wäre vielleicht eine treffliche Hausfrau geworden; aber einen Künstler von höherer

Anlage konnte sie nicht befriedigen; sie mußte ihn unglücklich machen, wenn sie den Willen faßte und festhielt, ihn in ihre Sphäre herabzuziehen. Und das scheint allerdings der Fall gewesen zu sein. Manche Genialitäten ihres Mannes, so unschuldig sie auch an sich waren, mochten ihr ganz außer der Ordnung vorkommen. Der Umgang mit Leuten über ihrem Stande, davon sie freilich ausgeschlossen war, seine Theilnahme an den geistigen Strebungen der Zeit mochten ihren Argwohn und Zorn erregen. Wohl mag der arme Dürer manchen Besuch, manches heitere Gastmahl bei seinem Freunde Willibald und anderen hervorragenden Persönlichkeiten seiner näheren und ferneren Umgebung mit einer folgenden unzarten Gardinenpredigt haben abbüßen müssen. Auch mochte er bei seinen Arbeiten, so unendlich fleißig er auch war, nicht immer an die Stunden des Morgen- und Abendgeläutes sich binden. Er hatte übrigens neben allen Vorzügen einer edlen Natur, wie wir später noch sehen werden, auch alle die Nachtheile, die damit verbunden zu sein pflegen, an sich und war namentlich gar wenig auf seinen materiellen Vortheil bedacht; er war ganz das, was wir als „zu gut für die Welt" zu bezeichnen pflegen. Agnes mochte oft wirklich gedrungen sein, hier nachzuhelfen, und was anfangs zu entschuldigende Nothwendigkeit war, konnte in häßliche Angewöhnung und Uebertreibung ausarten. Daß sie aber des Hauswesens sich mit Eifer angenommen und so auch um ihren Mann sich wirkliche Verdienste erworben habe, dürfen wir wohl mit Gewißheit annehmen. Nennt Dürer sie doch selbst seine „Rechenmeisterin", ein Ausdruck, der das ganze Verhältniß klar genug bezeichnet und, wie wir meinen, unsere Auseinandersetzung bestätigen hilft.

Uebrigens kamen auch äußere Umstände hinzu, die das Verhältniß trüben mußten und die wohl zu berücksichtigen sind. Die Ehe Dürer's blieb kinderlos; es fehlte also das

Band, welches sonst erst Gatten recht eng verbindet. Dann nahm Dürer nach dem Tode seines Vaters erst seinen Bruder Hans, dann seine Mutter zu sich, der er schon von Kindheit auf mit größter Liebe anhing, und jetzt wohl um so mehr, da seine Frau so wenig seine Neigung zu erwerben gewußt hatte. Er räumte in seinem Hause der Mutter, wie wir sehen werden, einiges Ansehen ein, und das mußte, wie die Erfahrung lehrt, den Frieden stören. Uebrigens scheint sich das üble Verhältniß nach und nach entwickelt und erst gegen Ende einen unerträglichen Grad erreicht zu haben.

Es scheint uns nicht unwahrscheinlich, was auch schon Andere angenommen haben, daß Dürer sich und seine Frau in der ersten Zeit ihrer Ehe in einem seiner frühesten Kupferstiche, dem sogen. Spaziergange, vorgeführt habe. In einer offenen Landschaft mit weiter, reizender Fernsicht ergeht sich lustwandelnd ein junges Paar, das eben auf dem Stadium des Lebens steht, wo bisher unbekannte, so schöne wie ernste Anschauungen ihnen aufgehen. Sie sind beide in die Tracht gekleidet, wie sie am Ende des 15. Jahrhunderts unter guten Bürgern deutscher Städte herrschend war. Die Dame ist dem Manne um einen Schritt in der Mode voraus, was vielleicht auf Beider Sinnesart einen Schluß machen läßt; doch ist auch er sehr elegant gekleidet. Er trägt auf dem Haupte ein Käppchen, das eben aus der cylinderförmigen Mütze, wie Künstler, Gelehrte, Aerzte u. s. w. im 15. Jahrhundert sie trugen, sich zum Barett des 16. Jahrhunderts zu entfalten im Begriff ist. Es ist bereits geziert mit einer prächtigen, weitabstehenden Straußenfeder, welche um jene Zeit den Reiherbusch zu verdrängen begann. Um seine linke Schulter ist das kurze, leichte Mäntelchen geschlagen, das zu schwachlebig war, um den Tod des Jahrhunderts lange zu überdauern. Darunter trägt er das Wamms, bereits bis auf den Gürtel ausge-

ſchnitten, und den leinenen Bruſtlatz; ferner ein eng anliegendes, noch ungeſchlitztes und ungemuſtertes Beinkleid, am Gürtel nach vorn hängend einen Zierdegen, der indeß, wie Heller irrthümlich meint, nicht die geringſte Aehnlichkeit mit einem Landsknechtsſchwerte hat. Die Schuhe, welche er trägt, haben die früher gebräuchlichen langen Spitzen bereits abgelegt, zu welcher Vernunft die der Dame freilich noch nicht gelangt ſind. Dieſe trägt auf dem Kopfe die unſchöne, nach hinten hoch gewölbte, vorn mit einem weißen Leinen die ganze Stirn bedeckende Haube, wie ſie im Anfange des 16. Jahrhunderts häufig vorkommt, um den Hals eine dicke Kette, endlich ein tief ausgeſchnittenes Schleppkleid mit geſticktem Rande um Buſen und Nacken und einem Juwel an der Seite. Heller ſieht ihren Leib als geſegnet an, doch iſt dieſes nicht gerade nothwendig. Sie hat vielmehr die affectirte, den Oberkörper zurückbiegende Haltung, die wir auf Abbildungen damaliger und auch noch ſpäterer Zeit ſehr gewöhnlich finden, und die in der Wirklichkeit durch die Tracht der langen Kleider von ſchweren Stoffen, die vorn zur Ermöglichung des Ganges in die Höhe genommen wurden, veranlaßt ſein mochte. Ihr Kleid hält auch unſere Dame vorn in ſchweren Falten in die Höhe gezogen, und das iſt der Grund, warum ſie ihre Hände unter dem Buſen zuſammenſchlägt. Dürer ſtellt wirklich einen geſegneten Leib auf einem Blatte aus dem Leben der Maria, der Heimſuchung, dar, doch iſt dort die Zeichnung ganz anders und naturgetreuer. Der Mann legt ſeiner Begleiterin die linke Hand in den Rücken, indem er liebevoll ſie an ſich zieht, ſoweit die Freiheit des Ganges und die öffentliche Schicklichkeit es erlauben, und ihr unter Bewegung der rechten Hand mit Eifer etwas auseinanderſetzt. Die Beiden ſind in ihrem Geſpräche, wie man ſieht, auf einen Gegenſtand gekommen, den er mit lebhaftem Mienenſpiel, ſie mit geſpannter Aufmerkſamkeit verfolgt.

Das Leben ist ihnen ohne Zweifel bedeutend und darum schön geworden; es scheint der auf der Landschaft ruhende Sonnenschein nur der Abglanz ihres eigenen Glückes zu sein. Aber hinter ihnen her geht, was alles Glück des Lebens trübt, das grinsende Furchtgerippe, eben hinter einem Baumstamme her höhnisch winkend und das Glas mit dem verrinnenden Sande erhebend. — Wenn Dürer wirklich an sich dachte, als er diesen Stich fertigte, war seine Ehe noch ihm werth und glücklich.

Freilich erklärt Heller das Bild ganz anders; doch schmeckt seine Auslegung zu sehr nach seinem besonderen Humor. Er erkennt in den Beiden kein Ehe-, sondern nur ein Liebespaar, und zwar kein platonisches, sondern eines, davon der „Jüngling" erst die Geliebte verführt hat und dann ihr auf Leben und Tod Treue schwört. — Die nicht immer decente Kunst der früheren Zeit stellt zwar solche Liebespaare dar, doch hat sie immer Takt genug, sie in eine Gegend zu versetzen, die für sie passend ist und wo nur der lüsterne Künstler sie belauschen konnte. Auch ist, was jener derben Zeit mehr entsprach, häufiger die Ueberredung des Verführers, als das nachträgliche Schwören der Treue zum Vorwurf genommen. — Und was sollte bei solchen Leuten der Tod? — Auf ihre Sünde losgehen? — Das wäre eine Moral, die in das Ende des abstrakt gewordenen 16. Jahrhunderts paßte, aber nicht in das fünfzehnte. Hingegen ist es ein dieser Zeit durchaus eigenthümlicher elegischer Zug, die Herrlichkeit und Freude des irdischen Lebens durch den Tod bedroht zu sehen und darzustellen.[23]) — Ob die beiden Spaziergänger ein Ehepaar sind oder nicht, ist am Ende ganz gleichgültig; es kommt uns nur darauf an, zu wissen, daß Dürer in der Stimmung war, ein einträchtig und glücklich dahin wandelndes Paar zum Vorwurf seiner Kunst zu nehmen. Die Frage ist selbst nicht so wichtig, ob dieses Paar Dürer

und seine Frau vorstelle. Der Mann ist groß und schlank von Gestalt, mit kräftigen Gliedern. Sein etwas mageres Gesicht hat für die Zeit ungewöhnlich feine Züge. Sein Haar ist voll, doch nicht so lang, wie es Dürer trug. In der Frau erkennen wir alsbald die Gestalt wieder, die Dürer öfter gezeichnet hat, z. B. im sogen. kleinen Glück und in der Nemesis (gewöhnlich das große Glück genannt) und die keineswegs anmuthig ist. Die Formen sind sogar plump, der Ausdruck in Haltung und Geberde zeugt von Anmaßung und Gefühllosigkeit. Sollten wir uns an die Stelle ihres Begleiters versetzen, würden wir sie für schlimmer halten, als den ungeladenen dürren Gast in der Ferne. Aber jener scheint, für den Augenblick wenigstens, noch sehr erbaut von seinem Besitz zu sein. Man könnte allerdings daraus, daß diese Gestalt öfter vorkommt, schließen, daß dem Künstler beim Zeichnen, wenn auch nur unwillkürlich, seine Frau vorgeschwebt habe.

Dürer's Hochzeit war am Montag vor Margaretha (7. Juli), also nicht lange nach seiner Rückkunft aus der Fremde. Er bezog mit seiner Neuvermählten ein Haus, das er am oberen Ende der Zisselgasse, die heute nach ihm den Namen trägt, erkauft hatte. Dieses Haus, im Erdgeschosse von Stein und darüber drei Stockwerk hoch mit reichem Balkenwerk aufgeführt, mußte zur damaligen Zeit für eine ansehnliche Bürgerwohnung gelten. Es hat, seit Dürer's Zeit in abwechselndem Privatbesitz, im Innern zwar manche Veränderung erlitten, doch trägt es im Aeußern noch ziemlich das alte Ansehen — nur ein kleiner Vorbau im Dache mit einem Mansardstübchen ist entfernt worden. Doch hat es auch von der innern Einrichtung noch genug übrig behalten, um neben anderen ähnlichen Gebäuden, die in Nürnberg erhalten sind, als Beweis zu dienen, wie viel weniger bequem, angenehm und gesund man früher wohnte.[29]) Dürer's

Arbeitszimmer scheint ein mäßig großer Raum zu ebener Erde gewesen zu sein, der gegen Norden ein einziges breites, oben gerundetes Fenster hat, welchem dicht gegenüber die hohe, dunkle Stadtmauer steht, so daß der Himmel nur mit schmalem Streifen in das Zimmer hineinscheint, und dieses durch die Natur der Umgebung ein einfaches und von oben her fallendes Licht erhält, das sonst wohl die Maler durch künstliche Vorrichtung sich zu verschaffen suchen. Oben in der Decke befindet sich eine vergitterte Oeffnung, welche eine Verbindung mit dem darüber gelegenen Raume herstellt, angesichts welcher dem neugierigen Reisenden, der das „Dürerhaus" besucht, erzählt wird, daß durch dieses Guckloch die böse Agnes ihren Mann bei der Arbeit belauscht habe. — Das Haus ist gegenwärtig im Besitz des zu Nürnberg bestehenden, mit Dürer's Namen benannten Kunstvereins und wird als Reliquie des großen Mannes mit dankbarer Sorgfalt unterhalten.

Um in die Zunft der Maler aufgenommen zu werden, hatte Dürer eine Probearbeit einzuliefern. Er führte zu diesem Zwecke eine Zeichnung aus: Orpheus, der von den Bacchantinnen mißhandelt wird. — Ein Anderer und einige Jahrzehnte früher würde wohl auch Dürer kaum einen solchen Gegenstand, vielmehr eine Geschichte aus der Bibel oder Legende gewählt haben. Doch er zeigte so, daß er draußen sich wohl umgesehen und die neue „antikische Art" sich zu eigen gemacht habe, was den alten Nürnberger Meistern nicht wenig imponiren mochte.

Jene Zeichnung kam später in den Besitz Joachim von Sandrarts, des bekannten Gründers der ersten deutschen Kunstschule zu Nürnberg, der in seiner Akademie, II. 79, angibt, daß sie sehr fleißig mit der Feder ausgeführt und von vorzüglicher Schönheit gewesen sei; man habe in der Landschaft den Baumschlag der Eichen, der Feigenbäume u. s. w. zu erkennen vermocht. — Vom Jahre 1494 sind außerdem

noch zwei datirte Handzeichnungen vorhanden, gegenwärtig in der erzherzoglichen Sammlung zu Wien, die antike Gegenstände behandeln: die eine ein Bacchanal von 10 Figuren, in der Mitte ein Faun, den zwei Satyre tragen; die andere ein Kampf zwischen Tritonen und Najaden, beide geistreich und von großer Schönheit. Heller vermuthet, daß sie nach Andrea Mantegna gemacht worden.

Wir sehen Albrecht Dürer also jetzt an bestimmtem Orte niedergelassen, in fest umgrenzten Verhältnissen lebend; seine fernere Geschichte ist die seiner Wirksamkeit, und wir können die Frage aufwerfen, wie er nun die Aufgabe erfüllte, die vermöge seines ausgebildeten Talentes und seiner gewonnenen Anschauungen ihm auferlegt war. Haben wir bis dahin, soweit das spärlich überlieferte Material es gestattete, den Schicksalen und dem äußeren Entwicklungsgange des Mannes nachzugehen versucht, so wird es nunmehr unsere Aufgabe, nach seinen Arbeiten uns umzusehen und deren Bedeutung für ihre und die folgende Zeit zu würdigen. — Wir rechnen Dürer mit zu den Bildnern und Lehrern unseres Volkes. Was war es nun zunächst, worin er seine Gedanken, seine Strebungen kund gab? — Betrachten wir den späteren Ruhm des Meisters, so möchte es uns fast bedünken, als habe er bald alle anderen Künstler seiner Stadt in Schatten stellen, wohl gar außer Arbeit setzen müssen. Doch das war, wie es in der Natur der Dinge liegt, keineswegs der Fall. Hatte er auch schon Proben seiner Kunst abgelegt, so mußte doch zu einer Zeit, wo der Ruf sich nur noch von Mund zu Munde fortpflanzte, seine Anerkennung lange auf einen engen Kreis beschränkt bleiben. Es hat ja auf Erden jede geistige Macht, um sich zu verkörpern, den Staub zu bilden, eine Weltschöpfung zu vollziehen, die nur in der Dichtung sechs Tage dauert; nach der Erfahrung aber um so längere Zeit braucht, je feiner der ihr zu Grunde

liegende Gedanke ist. — Vor Allem hatte Dürer's alter Lehrer, Michael Wohlgemuth, einen zu fest begründeten und allgemein verbreiteten Ruf, als daß er leicht hätte überholt werden sollen. An ihn kamen noch große Aufträge, wie der schon erwähnte Schwabacher Altar, die wir lieber Dürer hätten zuweisen mögen. — Auch dessen Loos war, klein anzufangen, und seine nächste Sorge, Brod für sich und die Seinigen zu schaffen. Wir dürfen nicht einmal denken, daß dieses Loos ihm allzu schwer gefallen sei. Wie schon gesagt, war das Streben junger Leute aus unserer Zeit, die erst eine ideale Weltanschauung sich fertig machen und dann daran gehen, sie in Wirklichkeit herzustellen, wohl gar verlangen, daß sie schon hergestellt sei, und verzweifeln, wenn sie das Gegentheil finden — damals unbekannt. Es scheint sogar, als ob das Schicksal, das ja oft seine zartesten und besten Schöpfungen nicht schont, auch gegen Dürer seine Ironie gewendet habe. Zu dessen frühesten Arbeiten, die er ohne Zweifel um des lieben Brodes willen annahm, gehört ein sogenanntes Pestbild, das an die widrigste und traurigste Erscheinung damaliger Zeit sich anknüpft. Bekanntlich erscheinen gegen Ende des 15. Jahrhunderts, als die Menschheit in geistiger und sittlicher Beziehung sich mündig zu erklären begann, gleichsam dem aus dem Gängelbande entlassenen wilden Kinde als Ruthe auf den Rücken gebunden, auch in deutschen Landen die Lustseuche und andere häßliche Krankheiten, die den Aerzten und Moralisten viel zu schaffen machten. Im Jahre 1494 zeigte sich jene Seuche auch in Nürnberg, und der Stadtphysikus Theodor Ulsen, ein Friese von Geburt, berühmter Arzt und Dichter, der 1495 nach jener Stadt kam, nahm Veranlassung, ein fliegendes Blatt ausgehen zu lassen, auf welchem er in hundert lateinischen Versen, nach der Weise jener Zeit untermischt mit poetischen und moralischen Floskeln, sein Wissen und Meinen

über jene Krankheit kundgibt. Um dem Blatte mehr Ansehen und seinen Versen mehr Eindringlichkeit zu verschaffen, ließ er sie mit einem Holzschnitte „illustriren" und wandte sich zu dessen Herstellung, wie wir mit größter Wahrscheinlichkeit annehmen können, an Dürer — denn die Zeichnung, welche zu dem angegebenen Zwecke ausgeführt wurde, trägt vollkommen den Charakter von dessen Werken. Dürer stellte, ziemlich mit der derben Moral unserer Jahrmarktsbilder, einen Mann in Federhut und Mantel dar, der an den entblößten Armen, Schenkeln und Hals schreckliche Pestbeulen trägt, und, naiv genug, um das Blatt seiner Stadt zu vindiciren, oben, zu beiden Seiten der Figur, die Nürnberger Wappen, den sogenannten Jungfernadler und das eigentliche Stadtwappen, den halben Adler mit den Schrägbalken. Die Figur steht in einer Landschaft mit Bergen im Hintergrunde; zu ihren Füßen ist ein Wappen mit einer Sonne, oben eine Himmelskugel mit dem Zodiakus und der Zahl 1484 angebracht, wahrscheinlich um auf den Ursprung und das erste Auftreten der Krankheit hinzudeuten. In der Unterschrift kommt die Jahreszahl 1496 vor, welche als die der Herausgabe des Blattes anzusehen ist.[30]) Der Holzschnitt ist gegenwärtig von außerordentlicher Seltenheit.

Eine ähnliche, etwas angenehmere Bestellung kam Dürer einige Jahre später zu. Es hatte nämlich Konrad Celtes zu Wien, der berühmte Humanist und erste kaiserlich deutsche gekrönte Poet, im Uebrigen ein eitler Pedant, vier Bücher Verse über die Liebe geschrieben und wollte diese zu Nürnberg in Druck herausgeben, sowie auch mit Holzschnitten auszieren lassen. Dr. Hartmann Schedel, bekannt durch seine große Weltchronik, übernahm die Besorgung und vertheilte die Aufträge für die Holzschnitte.[31]) Denn diese hatte Celtes genau bestimmt und war so weit gegangen, daß er die Bilder selbst entworfen, d. h. auf einem Blatte die Gedanken angegeben hatte, die ausge-

führt werden, und mit Worten die Stellen bezeichnet, wo die einzelnen Figuren ihren Platz finden sollten. Solcher Entwürfe haben in einem Sammelbande des genannten Chronisten auf der k. Bibliothek zu München sich mehre erhalten und zeugen, so interessante Denkmäler sie an und für sich sind, doch von sehr geringer Einsicht in das Wesen und Wirken der Kunst. Die Entwürfe würden am Ende leidliche Dispositionen für Schulexercitien geben, schneiden aber aller künstlerischen Erfindung von vornherein den Odem ab. Zwei von diesen Aufgaben wurden Dürer zugetheilt, und so demüthigend das Ansinnen im Grunde war, so übernahm er es doch, indem er die Ausführung wohl höchstens zur Arbeit eines Tages machte. Doch überwand sein Talent die Schranken, die ihm gestellt waren, indem er sowohl dem Willen seines Auftraggebers, als dem Bedürfnisse der Kunst Genüge that. Das erste Bild, welches die Rückseite des gleichfalls in Holz geschnittenen Titels einnimmt, stellt den Kaiser Maximilian dar, dem der Verfasser sein Buch überreicht. Die Mitte des Blattes nimmt der thronende Kaiser ein, im vollen Ornate, mit Krone, Reichsapfel und Scepter. Seinen Rücken deckt ein gemusterter Teppich, darüber sich das Reichswappen mit Krone und Heiligenschein befindet. Zu des Kaisers rechter Seite kniet der Dichter, in langem, hermelinbesetzten Talare, in den Händen zugleich das gewidmete Buch und den Lorbeerkranz mit dem Barett haltend. Diese Gruppe ist in der untern Hälfte umgeben von einem sehr reichen und schön erfundenen Weingewinde, aus welchem ein Astwerk mit Blättern hervorwächst, das in zierlichen, ungezwungenen Windungen das Bild nach oben hin abschließt, aber noch Raum gewährt für das Spiel zweier lustiger Genien und verschiedener Vögel, das über der unteren Scene voll gewichtigen Ernstes einen heiteren Gegensatz bildet. Am unteren Astwerke, rechts und links, hängen der österreichische Schild mit

der Binde und der böhmische mit dem weißen Löwen. Zu den Füßen des Kaisers ist ein unbekanntes Wappen, vielleicht das des Celtes, angebracht.

Das zweite Blatt, welches Dürer zeichnete, stellt die Philosophie dar. Wir haben noch den Entwurf, welchen Celtes für dieses Bild fertigte und der einfacher ist, als bei den übrigen, soviel wir davon kennen. Zuoberst gibt er eine Ueberschrift:

„Sophiam me Greci Latini Sapienciam vocant Egipcii me In Venere, Greci Scripsere, Latini Transtulere Germani amplicavere et illustravere."

Dieselbe Inschrift finden wir auch auf dem Holzschnitte angebracht; nur ist, wahrscheinlich als Verbesserung des Celtes selbst, zu Egipcii noch Chaldei hinzugefügt und das letzte Wort illustravere weggelassen, wahrscheinlich, weil es die Symmetrie der Ueberschrift gestört haben würde. — Auf dem Entwurfe ist sodann angegeben, daß in der Mitte, in einer absteigenden Reihe die griechischen Anfangsbuchstaben der sieben freien Künste mit darüber gesetzten Θ (Theologie) und darunter stehendem Φ (Philosophie) angebracht werden [32]) sollten. Oben, an den beiden Seiten und unten sollte der ägyptischen Priester, der deutschen Weisen, griechischen Philosophen und der römischen und lateinischen Redner und Dichter gedacht werden. Dürer stellt in der Mitte des Bildes die thronende Philosophie als gekrönte und reich geschmückte Frau in der Tracht seiner Zeit dar, in der Rechten drei Bücher, in der Linken ein Scepter haltend. Von dem Juvel ihrer Brust geht ein Lichtstrahl nach unten, auf welchem die vorgeschriebenen Buchstaben stehen, denen Dürer zuunterst sein Monogramm hinzuzufügen sich die Freiheit genommen. Der Thron der Philosophie ist umgeben von einem reichen Kranze von Eichenlaub, Wein, Lorbeer und Epheu. Der Kranz

wird unterbrochen durch vier Medaillons mit den Vertretern der genannten Völker. Für die Aegypter, denen auch hier in der Umschrift noch die Chaldäer zugefügt sind, ist Ptolomäus, für die Deutschen Albertus, für die Griechen Plato, für die Lateiner Cicero und Virgil genommen. Doch sind letztere beiden Namen einem Brustbilde beigefügt. Als Unterschrift sind dem Bilde noch zwei Distichen angehängt, in welchen gesagt wird, daß Alles, was in den Elementen, in menschlichen und göttlichen Dingen enthalten sei, die Philosophie in ihrer Brust beschließe.

Um diesen Gedanken so viel möglich auch bildlich auszudrücken, hat der Künstler die vier Ecken außerhalb des Kranzes mit den vier Winden in Gestalt von blasenden Köpfen ausgefüllt, die zugleich die vier Elemente und nach damals häufig in Anwendung gebrachtem Spiele die vier Temperamente andeuten. Oben links stößt der coleriſche Eurus, ein kräftiger Mannskopf, Feuerflammen aus; rechts entsprießen dem Hauche des Zephir, den ein lockiger Jüngling als Sanguiniker vorstellt, Kräuter und Blumen; unten links stößt Boreas als kahler Greis und Melancholikus eisigen Hauch aus, der umher alles erstarren macht; rechts ist Auster, der Pflegmatikus, dessen Wangen bis zur Kehle gefüllt sind, ganz in Regenschauer gehüllt.

Diese Blätter sind, wie man noch erkennt, gut gezeichnet gewesen, aber vom Holzschneider sehr verdorben. Von den übrigen Bildern, die das Buch enthält, gehört offenbar nichts unserm Meister an.

Aehnliche kleine Bestellungen würden vielleicht aus der ersten Zeit von Dürer's Wirksamkeit noch mehr sich aufführen lassen, wenn sämmtliche Arbeiten mit Jahreszahlen versehen wären. Hat er doch später noch im Auftrage für Buchhändler Titelverzierungen und Randleisten, ein verziertes Alphabet von Anfangsbuchstaben, ferner zahlreiche

Zeichnungen für Goldschmiede und andere Handwerker entworfen! Aber während seiner ganzen Kunstübung hielt er solche geringfügige Aufträge nicht für seiner unwürdig und fand Genugthuung darin, das Kleine auf große Weise auszuführen und auch in armseligen Formen seinen reichen Geist auszubreiten. Wir haben oft gerade in unbedeutenden Sachen seine Eigenthümlichkeit um so mehr anzuerkennen, je weniger darin sein schöpferischer Gedankengang von außen bedingt wurde. Wo aber von außen die Aufträge fehlten, mußte der Künstler sich selbst solche geben und es blieb ihm nicht erspart, der Masse, die er bewegen sollte, Zugeständnisse zu machen, damit sie auf ihn aufmerksam werde, und anzuknüpfen, wo die nächste Gelegenheit es bot. Welcher Künstler, der in sich den Beruf trägt, der erste seiner Zeit zu werden, würde in unsern Tagen ein so gemeines Interesse in Anspruch und zum Vorwurf künstlerischer Behandlung nehmen, wie das einer Mißgeburt, die das dumme Staunen der Menge in Anregung bringt? Und doch verschmähte Dürer nicht, einen solchen Anlaß zu benutzen. Eine Nürnberger Chronik meldet: „Im 1476. Jar wart ein wunderlich sau im Dorf Landsee geboren mit ein Haubt 4 oren 2 leib 8 Fueß auf den 6 stund sie mit den andern 2 wart sie vmfangen vmb den Leib und hete 2 Zungen.“ Von Dürer aber existirt in fleißigem Kupferstich ausgeführt das Bild eines so mißgeborenen jungen Schweines und stimmt mit der gegebenen Beschreibung so genau überein, daß wir nicht zweifeln können, daß beide denselben Gegenstand betreffen. Uebrigens wird das Widerwärtige, das für uns die Sache hat, sehr gemildert, wenn wir bedenken, daß zu jener Zeit derartige Erscheinungen als besondere Zeichen des Himmels angesehen wurden und in der Betrachtung der Menschen eine starke religiöse Färbung erhielten. Abbildungen von allerlei Natur-

erscheinungen, sowohl von der Erde wie am Himmel, erschienen namentlich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sehr häufig, meistens von moralisirenden Reimen begleitet; doch gaben mit ihrer Herstellung sich meistens nur Künstler dritten und vierten Ranges ab.

In der Imhof'schen Sammlung befand sich auch ein Dürer zugeschriebener, auf Pergament ausgeführter Hasenkopf mit vier Ohren, ohne Zweifel nach der Natur gezeichnet, der i. J. 1633 für 150 Thlr. nach Amsterdam verkauft wurde. Der Preis gibt zu erkennen, daß das Blatt ein Meisterwerk gewesen sei.

Sogar an eine Stadtklatscherei anknüpfend, die schon lange im Munde des Volkes war und für alle ähnlichen Fälle typisch geworden zu sein scheint, huldigte Dürer der satirischen Laune jener Zeit, indem er die Liebesbewerbung eines alten Mannes bei einer jungen Frau, in welcher eine wohlgefüllte Börse den Ausschlag gab, in einem seiner frühesten Kupferstiche behandelte.[33])

Wir finden da in freier Landschaft mit der Aussicht auf das Meer, auf einer grasigen Erhöhung sitzend, einen kahlköpfigen Alten in vornehmer Tracht, neben einem jungen, nicht geringer gekleideten Weibe, das er mit der einen Hand an sich zieht, während er mit der anderen in einer gefüllten Geldtasche wühlt. Sie ist, wie man sieht, gegen seine Liebkosungen völlig kalt, reicht aber die eine offene Hand hin, während sie mit der anderen auf dem Knie einen kleinen Lederbeutel geöffnet hält, der das Gegebene aufnehmen soll. Der Alte trägt einen pelzbesetzten Rock, so kurz, wie ihn damals nur junge Leute trugen, ohne Zweifel, um den Gecken anzudeuten; neben ihm steht ein Hut von rauhem Filz; an den Füßen trägt er die langschnabeligen, unbeholfenen Ueberschuhe von Holz, die nicht übel bei dem überzeitigen Liebhaber den Mangel jener Hurtigkeit und Ge-

schmeidigkeit andeuten, die ein so nothwendiges Vehikel einer besser berechtigten Liebeswerbung sind. In der Ferne sehen wir, als habe der Künstler an den bekannten Reim des alten Volksliedes erinnern wollen, den Gaul des unwackeren Ritters an den dürren Ast eines Baumes gebunden.

Die Tracht der beiden Dargestellten bezeugt mit Entschiedenheit, daß dieser Kupferstich noch in das 15. Jahrhundert fällt; die Ausführung zeigt, wie der Verfertiger die Handhabung des Materials noch nicht völlig in seiner Gewalt hatte; er begnügt sich noch hie und da eine Fläche zuzudecken, statt sie durch künstlerische Belebung hervorzuziehen. Aber die Zusammenstellung und Zeichnung der Gruppe bekundet bereits eine durchgebildete Meisterschaft. Wie das ungleiche Paar, davon der Eine dem Anderen an Sinn und Werth doch wieder ganz gleich ist, zusammenhockt, die Lüsternheit in den Zügen des Alten und der gefühllose Eigennutz auf dem Gesichte des Weibes hätten nicht besser ausgedrückt werden können. Uebrigens hat Dürer in diesem Blatte auch nichts ausgedrückt, was wir nicht angedeutet hätten; es ist vollkommen frei von allem Lasciven und Unschönen. Der Künstler lieferte eine mit rechtem Maß und gutem Humor ausgestattete Satire, wie sie damals im Geschmacke des Volkes war und wie sie oft viel derber ausgedrückt wurde. Es existirt aus etwas späterer Zeit ein großer Holzschnitt von unbekanntem Meister, auf welchem das Weib, nackt, gleichsam die personificirte Sinnlichkeit, dargestellt ist, wie sie einem ähnlichen alten Gecken in russischer Kleidung das Geld nimmt und es einem jüngeren deutschen Edelmann zusteckt. Darstellungen, welche eine unberechtigte Herrschaft des Weibes über den Mann, namentlich den älteren, der durch Stand, Würde, Wissenschaft u. s. w. darüber erhaben sein sollte, lächerlich machen, waren sehr beliebt und kommen außerordentlich häufig vor. Man nahm die Beispiele nicht nur

aus dem Leben, sondern auch aus der Bibel und der alten Geschichte. König Salomo, der von seinen Weibern zum Götzendienst verleitet wird, David, den die Reize der Bathseba aus dem Gleichgewicht bringen, Simson und Delila, Holofernes, den die Judith um den Kopf betrügt, das Liebesabenteuer des Virgil, der von seiner Buhlerin in einem Korbe aufgehängt, der öffentlichen Verspottung preisgegeben ward, vor allen aber Aristoteles, der Altmeister der Wissenschaft, der gezäumt auf allen Vieren kriecht und von einem Weibe mit Peitsche und Sporn geritten wird, sind Bilder, die bei jeder Gelegenheit wiederkehren. Wir erinnern uns, sie in den Randleisten von Büchern, in Leinenzeug gestickt, in steinerne Tischplatten gravirt, in Glasfenstern gemalt und sonst gesehen zu haben.

Bei andern ähnlichen Arbeiten aus Dürer's erster Periode lassen sich freilich solche Beziehungen, die sie mit dem Geschmacke seiner Zeit oder mit sonstigen äußeren Anlässen in Verbindung bringen, nicht nachweisen. Die frühesten scheinen geradezu nur als Uebungsstücke zu betrachten zu sein; denn bei ihrer mangelhaften Ausführung konnte Dürer schwerlich auf Gewinn durch dieselben rechnen. Sie gehören wahrscheinlich auch nicht mehr den Jahren an, zu welchen wir bis jetzt den Künstler begleitet haben, sondern seiner Wander-, vielleicht gar Lehrzeit. Wir haben indeß nicht gewagt, einzelne bei Besprechung derselben aufzuführen, da nichts Gewisses vorliegt und wir selbst Vermuthungen vielleicht später entdeckten beglaubigten Thatsachen nicht wollten vorgreifen lassen.

Zu den frühesten selbständigen Versuchen im Kupferstiche, welche Dürer machte, gehört wahrscheinlich das im Kabinett zu Dresden befindliche, von Frenzel bekannt gemachte Blatt: Die Bekehrung des Paulus[34]), das zwar noch ohne Monogramm, doch bereits so viel von den später mehr entwickelten Eigenthümlichkeiten des Künstlers enthält,

daß man wohl nicht anstehen darf, darin eine Jugendarbeit Dürer's zu erkennen. Die Bewegung der vorkommenden Figuren, sowohl der Menschen wie der Pferde, bezeugt schon eine aufmerksame Beobachtung der Natur, die indeß sich noch rein an die Thatsachen hält, noch nicht bis zu den bedingenden Gesetzen durchdringt, aber um so ausdrucksvoller jene wiedergibt, je gelöster sie noch von diesen sich fühlt. Die Geberden des vom überirdischen Lichte erschreckten Paulus, der gleichwohl seine Augen nach oben wendet, während seine beiden Begleiter geblendet nach unten schauen, der wildgewordenen oder zu Fall gebrachten Pferde ist offenbar das Beste in der Darstellung. Von den Formen der Natur hat Dürer noch wenig sich zu eigen gemacht. In den verständlich vorgetragenen Motiven der Gewandung, namentlich des im Sturme aufwirbelnden Mantels des Paulus, glauben wir ein emsiges Studium Schongauerischer Stiche zu erkennen. Die fliegenden Bandrollen, die hier angebracht, sind offenbar den Denkmälern älterer Kunst entlehnt, jedoch sämmtlich unbeschrieben — wohl, weil der gute Knabe noch nichts darauf zu schreiben wußte. Die derben, etwas breitnasigen Gesichter der Figuren erinnern an die hausbackenen Physiognomieen Meister Wohlgemuth's, wie sie namentlich unter dessen Abbildungen zu Hartmann Schedels Weltchronik vorkommen. Leider ist die Tracht der Figuren in dem Bestreben, Orientalen darzustellen, ganz phantastisch ausgefallen, so daß es für die Zeitbestimmung keinen Anhaltspunkt bietet. Die über der Hauptscene angebrachte große Burg scheint aber dafür zu sprechen, daß wir die Arbeit wenigstens eines Nürnberger Künstlers vor uns haben. Fast alle einzelnen Theile, aus denen jene zusammengesetzt ist, ließen sich noch heute im Innern der Stadt und in der Umwallung derselben nachweisen. Die Wolken, welche der Verfertiger des Blattes am Himmel aufführt, haben ihren Ursprung zwar aus der

von früh her überlieferten Form derſelben, doch ſind ſie bereits zu größerer Natürlichkeit gelöst und ganz dieſelben, die Dürer auch ſpäter noch zeichnet. Nur verſteht er hier noch nicht, ſie zu großen Maſſen zuſammenzufaſſen, ſucht vielmehr mit ihnen nur den Raum zu decken. Die Flammen, in denen Chriſtus erſcheint, ſind genau ſo, wie ſie auf den zu beſprechenden Bildern zur Apokalypſe vorkommen. — Das Ganze aber durchdringt, wie geſagt, eine ſo lebendige und kühne Luſt des Geſtaltens, ein ſo reges Gefühl für natürliche Bewegung, ein ſo entſchiedenes Ringen nach wahrem Ausdruck, der dem Gedanken Wirkung verleihen und nicht erſt ſie durch dieſen empfangen ſoll, daß wir für dieſe Erfindung, trotz ihrer mangelhaften Ausführung, kein geringeres Talent als das Dürer's in Anſpruch nehmen möchten.

In nicht viel ſpätere Zeit, als das beſprochene Blatt, wird ein anderes von geringerem Umfange zu ſetzen ſein, der ſogen. kleine Courier, welcher ebenfalls auf den erſten Blick ſich als Anfangsarbeit zu erkennen gibt. Wir haben da einen Reiter, der mit geſchwungener Peitſche in das Feld hineinſprengt; im Mittelgrunde links ſehen wir eine Baumgruppe, im Hintergrunde rechts einen ſteilen Berg mit einer Burg auf der Spitze und einem See am Fuße, wie Dürer ſie auch ſpäter noch auf ſeinen Bildern anzubringen liebt. Die Zeichnung iſt beſſer als auf dem vorigen Blatte, die Bewegung gleich lebendig; die Formen der Naturgegenſtände ſind aber ſchon mehr conventionell behandelt. Die Tracht des Reiters deutet auf die letzten achtziger oder erſten neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts.

Mit dem kleinen wird gewöhnlich der ſogen. große Courier in Verbindung gebracht, der aber ſo verſchieden iſt von jenem, daß man auf den erſten Blick verſucht wird, ihn einer ganz anderen Hand zuzuſchreiben. Sicher bezeichnet er eine ganz andere Stufe und Richtung in Dürer's Stichweiſe.

Wir haben wiederum einen Reiter, der in freier Gegend dahin jagt. Die Figur ist hier noch mehr Hauptsache als auf dem vorigen Blatte, indem im Mittelgrunde links nur ein wenig Gebüsch mit einigen dürren Stämmen, im Hintergrunde rechts ein paar Berghöhen und ein darüber hinwegragender Kirchthurm mit wenigen Strichen angedeutet sind. Die Tracht des Reiters, so weit sie historisch ist, mit dem bereits tief herabgehenden Ausschnitt des Wammses auf dem Rücken, den gebrochenen Streifen auf den Beinkleidern u. s. w. versetzt mit Gewißheit den Stich in die neunziger Jahre. Es dürfte anzunehmen sein, daß Dürer denselben auf seiner Reise, vielleicht beim Aufenthalte unter den Brüdern M. Schongauer's gefertigt habe. Des letzteren Weise verräth die ganze Arbeit; wir haben im Stiche die feine, zarte Behandlung, in der Zeichnung die mageren, scharf markirten Formen, ferner Schongauer's Weise, Flächen durch parallellaufende und den Formen sich anschmiegende Strichlagen zuzudecken, seine Art Gräser und Blätter zu zeichnen, endlich, was ein Hauptmerkmal ist, das Bestreben, die natürlichen Formen in ornamentale, arabeskenartige umzuwandeln, wie bei den Zaddeln des linken Aermels, den Streifen der Pferdedecke, den größeren Gräsern u. s. w. — Uebrigens ist das Blatt ohne Monogramm und wohl deshalb so außerordentlich selten, weil man es lange nicht für eine Arbeit Dürer's hielt und es nicht schonte.[35])

Andere Arbeiten, die wenigstens der Zeit nach zu den besprochenen gehören, muthen uns an, als ob sie mehr oder weniger in psychologischem Zusammenhange mit der innern Entwicklung des Künstlers ständen und von diesem hauptsächlich gefertigt seien, um seiner Stimmung genug zu thun. Denn auch Dürern scheint der geistige Kampf, die Beängstigung und Gährung der Seele nicht erspart zu sein, wodurch alle höher begabten Geister den Verhältnissen der Welt

gegenüber aufgeregt werden, bis hellere Einsicht oder Entsagung ihrem Wesen und Schaffen die nöthige Ruhe verleiht. Zwar mußte damals dieser innere Kampf ganz andere Gestalt annehmen, als der Weltschmerz unserer Neueren, aber was diesem Affektation von Verzerrung hinzufügt, das verlieh jenem eine gesunde natürliche Unterlage an Kraft des Ausdruckes. Oder muthet es uns nicht ungefähr an, wie ein Erstlingsprodukt unserer modernen Weltstürmer, wenn wir den Kupferstich von Dürer ansehen, der von Einigen für den ältesten gehalten wird, der wenigstens unter die älteren zu zählen ist. Der phantasielose Heller erklärt ihn zwar prosaisch genug für einen liederlichen Alten, der eine Frau zu bewältigen sucht; aber dieser Alte ist das scheußlichste Gespenst, das je aus dem Schaume eines gepreßten Hirnes aufgestiegen, um so schrecklicher, als kein Vorbild von außen, keine Ueberlieferung aus früherer Zeit oder eine verkörperte Abstraktion den Verstand zu Bekämpfung des Gespenstes zu Hülfe ruft und den Eindruck mildert; als wir ohne Namen und Erklärung dafür es rein mit der Empfindung aufnehmen müssen und darin nur einen Ausdruck der Seelenstimmung des Künstlers erblicken können. Auf einer niedrigen Erderhöhung sitzt ein nackter, magerer und häßlicher Alter mit struppigem Haar und Bart, der ein Weib in der Tracht der Zeit, das, der Himmel weiß wie, in seine Umarmung gerathen ist, mit Gewalt an sich zu fesseln sucht. Er ist weder Mensch noch Teufel und offenbar auch vom Künstler für keins von beiden ausgegeben. Denn hätte dieser einen alten lüsternen Gesellen zeichnen wollen, wie er es auf dem besprochenen Kupferstiche gethan, so würde er ihn wohl naturgetreu mit der Schwäche des Alters und mit junkerhafter Kleidung ausgestattet, nicht nackt und trotz der Magerkeit mit überkräftigen Muskeln gebildet haben. Den Teufel hätte er sicher karrikirt, wie er sonst und wie die

Künstler jener Zeit überhaupt es gethan, obwohl ihnen bei aller Karrikatur niemals ein Teufel so unheimlich gelungen ist, wie Dürern dieser Greis. Dieser kann eben so wenig den Tod bedeuten, den sonst wohl der Geschmack der Zeit mit dem blühenden Leben in Gestalt eines üppigen Weibes in Verbindung bringt. Denn der Tod wird immer, wenn auch nicht völlig als Skelett, doch wenigstens als halbverwester Leichnam dargestellt, während wir hier zwar ein knochiges, aber noch vollkommen lebendiges und gesundes Wesen vor uns haben. Der Tod im alten Todtentanze hat auch immer, selbst im nackten, grinsenden Schädel noch einen Ausdruck, eine Art von Hohn oder selbst Humor und Schelmerei, mit dem er sich dem Leben naht und der ihn noch für den Bereich des Menschlichen stempelt; während hier mit der offenen Gewalt eine wahrhaft teuflische Kälte sich paart. Ueber den Beiden schwebt eine Schriftrolle, als habe der Künstler sich gedrungen gefühlt, auch noch zu sagen, was er gezeichnet. Aber das erstere mochte ihm schwerer werden, als das letztere. Die noch mangelhafte Ausführung dieses Blattes würde uns nicht einmal berechtigen, es mit besonderem Nachdrucke zu besprechen, wenn es nicht eben dadurch als eine der frühesten Arbeiten Dürer's bekundet und um so interessanter würde. Die Gestalt des Alten, die er, wie gesagt, rein aus seiner Seelenstimmung erfunden und gezeichnet zu haben scheint, ist zwar mit großem Geschicke hingeworfen; auch die Bewegung der Frau ist richtig und deutlich gegeben; aber der Schrecken im Gesichte derselben ist der noch ungeübten Hand wenig gelungen. Man sieht an der vorsichtigen, kurzen Führung des Grabstichels, wie der Künstler sich zusammengenommen; aber der Anschauung fehlte noch das klare Vorbild, das die Hand nachzuahmen beabsichtigte. Mit gutem Verständniß und echt jugendlicher Keckheit sind dagegen die Falten der zum Theil fliegenden Gewandung der Frau be-

handelt, und wie ein fruchtbarer Regen weilt die Phantasie des Künstlers über den üppig sprießenden Gräsern.

Ein ganz ähnlicher Ausdruck derselben Empfindung, doch schon mehr durch meisterhafte Technik bewältigt und gemäßigt, kehrt wieder in dem Wappen mit dem Todtenkopfe, einem Kupferstiche v. J. 1504, der weiter unten zu besprechen sein wird.

Ungefähr gleichzeitig mit dem erstbesprochenen Stiche wird der schon angeführte Holzschnitt aus dem Bereiche der Todtentänze sein, der eben so baar ist aller elegischen Stimmung und jedes Humors, vielmehr an Schauerlichkeit Alles übertrifft, was auf diesem Gebiete von der älteren Kunst hervorgebracht ist. Den Schauplatz bildet eine öde Gegend, mit einem Stück Weges, der ersichtlich längst verlassen ist; Felsstürze und Gruppen knorriger Bäume füllen sie mit unheimlichen Winkeln; ein steinernes Kreuz am Wege und hie und da zerstreute Knochen eines Pferdes bezeichnen die Gegend als einen Bezirk des Todes. Drei Reiter haben sich in dieselbe verirrt und obwohl gewaffnet, büßen sie alsbald ihre Unvorsichtigkeit. Mit furchtbarer Gewalt überfällt sie die Macht des Abgrundes in Gestalt dreier Gerippe, die wüthend sie bekämpfen. Zur Linken, unter den letzten Stämmen eines dunklen Waldes hält sich noch der Reiter auf dem sich hochbäumenden Rosse, aber im nächsten Augenblicke wird er dem Streiche des über ihm schwebenden Ungethümes erliegen, das eben erst die knochigen Arme aus dem Leichentuche losgewickelt hat, während die Füße noch gebunden sind. Seine Waffe ist nur ein Kinnbacken, aber an dem Wurfe der Falten des aus einander gerissenen Lakens sehen wir, mit welcher Wucht es sie schwingt. In der Mitte des Bildes ist das Pferd des zweiten Reiters über einer hervorspringenden Baumwurzel gestolpert und dieser im Sinken begriffen. Auch über ihm schwebt ein Gerippe, in einige Lumpen gehüllt,

das mit solcher Wuth auf den Gefallenen eine Sense schwingt, daß der Zug das ganze Knochengerüst in der Luft umwirft und die Gebeine klappernd an einander schlagen. Der dritte Reiter, gegen rechts gewandt, sucht durch die Schnelligkeit seines Pferdes sich zu retten, aber der Tod ergreift noch den letzten Zipfel seines fliegenden Mantels und hält ihn, gegen die Erde gestemmt, zurück. Ein großer Hund hingegen, der muthige Begleiter des Ritters, packt das Schlepptuch des Todes und sucht ihn zur Erde zu zerren.

Von offenbarer Verstimmung zeugt ein kleiner Kupferstich, der in die erste Zeit von Dürer's Meisterschaft zu versetzen sein dürfte. Wir meinen das sogen. kleine Glück, das eher als Mißgeschick bezeichnet werden sollte. Wir sehen dieses in Gestalt eines nackten Weibes auf einer Kugel stehen. Nur ein Schleier weht von ihrem Haupte herab im Winde; sie stützt sich auf einen unsicheren Rohrstab; in der Hand hält sie — das Einzige, was sie zu bieten hat — eine Distel. Dürer wich hier sicher nicht ohne Absicht von der gewöhnlichen Auffassung der Allegorie ab, die, wenn auch mit der einen Hand Uebles, doch mit der anderen Glücksgüter zu spenden pflegt. Das bittere Gefühl, das sich in der beschriebenen Darstellung ausspricht, mochte aus den geringen Erfolgen herrühren, die der Künstler in der ersten Zeit seiner Thätigkeit davon trug und die ihn den Schmerz der Enttäuschung empfinden ließen, welche für jedes Talent aufbewahrt bleibt, bis es aus Erfahrung weiß, daß auch das bedeutendste sich Anerkennung nur durch lange Arbeit und Mühe erwirbt.

Noch einmal müssen wir auf Dürer's Verhältniß zu seiner Frau zurückkommen. Wer würde wohl in den ersten Jahren einer glücklichen Ehe, in der Nähe eines liebenswürdigen Weibes auf eine Erfindung verfallen, wie die der vier Hexen v. J. 1497, und sie mit einer Art grausamen

Fleißes ausführen, wie Dürer dieses in seinem Kupferstiche that? Wir sehen unter einer Halle vier nackte Weiber stehen, nur mit einer Kopfbedeckung versehen, der man ansieht, aus welcher Hülle diese häßlichen, dicken Nachteulen geschlüpft sind. Der Kopfputz ist aus der Zeit Dürer's und die ihn tragen, sind nicht etwa Göttinnen des Alterthums, sondern Hexen, die vielleicht einen Exorcismus ausüben. Zum Ueberflusse für uns liegen menschliche Gebeine zwischen ihren Füßen; über ihrem Haupte hängt eine Kugel, mit Gradlinien umzogen und mit der Jahreszahl und den Buchstaben O G H bezeichnet, deren Erklärung durch Heller wir weder an- noch weiterführen wollen. Durch eine Thür links sieht man die Höllenflammen schlagen und einen Teufel gierig den Rachen aufsperren, als wären seine Opfer schon verschlungen zu werden bereit. — Das Blatt ist in keiner Weise anziehend, nur merkwürdig als Andeutung, welche Bilder damals die Phantasie des Künstlers durchzogen und in seiner Stimmung einen fruchtbaren Boden zur völligen Entfaltung fanden. Wichtig ist es aber auch als eins der frühesten Zeugnisse einer später in der Kunst und noch mehr im Leben sich hervorthuenden Zeitrichtung, die endlich in den Hexenprozessen zu so schrecklichem Ausbruch gelangte.

Unter letzterer Rücksicht ist hier auch die Erwähnung eines anderen, später entstandenen kleinen Kupferstiches am Orte, der ebenfalls eine Hexe darstellt, hier als altes, häßliches Weib aufgefaßt, die auf einem Ziegenbocke durch die Luft jagt.

Hier gibt Dürer offenbar nur ein Stück des hergebrachten Volksglaubens, indem er sich selbst genug thut durch Hinzufügung einer Anzahl von Kindergestalten, die unterhalb des Zuges der Hexe in der Luft und auf dem Boden sich bewegen und, wenn wir sie auch mit dem höllischen Treiben in Verbindung bringen müssen, doch ein

anmuthiges Zwischenspiel und einen besänftigenden Gegensatz bilden.

Man nimmt auch an, daß Dürer in einem seiner früheren und größeren Kupferstiche, dem verlorenen Sohne, sich selbst abgebildet habe. Wir sehen hier inmitten eines Gehöftes, das verschiedenartige Gebäude, Wohnhäuser und Stallungen mit hohen Strohdächern gegen den Hintergrund abschließen, vor einem ausgehöhlten Baumstamme, der einer Anzahl von alten und jungen Schweinen als Trog dient, den verlorenen Sohn knieen, in verwilderter Gestalt, mit gepreßten Händen und der Gluth tiefen Verlangens im Blicke, um Erlösung aus dem selbstverschuldeten Unglück flehend. Der Eindruck der ganzen Darstellung würde ein trostloser sein, wenn wir aus der biblischen Erzählung nicht wüßten, daß das Gebet des Flehenden erhört ward. Wüßten wir aber gewiß, daß Dürer in diesem Bilde die Stimmung seiner eigenen Seele habe niederlegen wollen, so müßte noch jetzt Mitleid die unsrige erfüllen, denn sein Gebet ward, wie es im Leben, im Gegensatz zu den Tröstungen der Religion und den Erfindungen der Poesie zu geschehen pflegt, nicht erhört. — Aus der Gestalt, in welcher hier der verlorene Sohn vorgeführt wird, drängt sich allerdings einige Aehnlichkeit mit dem Künstler hervor; in dem Gesichte mit der gebogenen Nase, im langen gelockten Haare könnte man ohne Zwang Portraitähnlichkeit finden. Doch sind die Formen zu roh, die Züge zu wild, als daß nicht auch die Ansicht Platz greifen sollte, des Künstlers Eitelkeit würde auch in trauriger Lage gegen eine solche Darstellung sich aufgelehnt haben. Daß übrigens Dürer's Lage während der Fertigung dieses Stiches noch nicht gar zu traurig war, sehen wir aus der meisterhaften Ausführung desselben, die überall, auch in den geringsten Einzelheiten, gewissenhaft und mit Hingebung sich bethätigend, noch von einer kräftigen und frischen Schöpfer-

kraft zeugt. Und trug Dürer Harm im Sinn, während er dieser Arbeit oblag, so gelang es ihm, durch sie selbst sich einigermaßen davon zu befreien und das reine, heitere Gemüth, das von Natur ihm eigen war, hervorzukehren. Denn dieses leuchtet, wenn auch selbstverständlich nicht aus der Hauptfigur, doch aus den Beiwerken des interessanten Blattes, aus dem stillen, behaglichen Leben, das die übrigen Bewohner des Bauernhofes führen, der Hahn, der eben einen Schatz auf dem Misthaufen findet, die Tauben auf dem Dache, die Enten auf der Pfütze, der Pflug am Wege. Selbst das grunzende Behagen der Heerde am Troge, das mit unnachahmlicher Naturwahrheit geschildert ist, bildet einen Gegensatz voll Humor gegen den Hauptgedanken des Bildes, der dadurch noch mehr hervorgehoben wird.

Es dürfte hier im Allgemeinen aber zu bemerken sein, daß ein Ableiten von Thatsachen aus solchen Zeugnissen eher ein Construiren als ein Erzählen der Geschichte eines Helden wäre. Dürer mußte allerdings in der Laune sein, ein Bild, wie das beschriebene, zu erfinden und mit so vielem Fleiße auszuführen; aber annehmen zu wollen, daß diese Laune aus einem bestimmten, abgegrenzten Verhältnisse seines Lebens hervorgegangen, wäre zu gewagt. Gleichwohl kannte auch er schon das Mittel, durch künstlerische Behandlung eigener Leiden dieselben gewissermaßen auf ein Anderes zu übertragen und dadurch sich selber zu erleichtern. Im Britischen Museum befindet sich von seiner Hand gezeichnet, aus dem Jahre 1503 ein Christuskopf mit sehr leidendem Ausdrucke, wobei er schriftlich bemerkt hat, daß er ihn während einer Krankheit gefertigt.[36])

Aus Kämpfen im Innern und nach Außen gab es damals einen Ausweg, der den starken Geistern unserer Zeit zu nahe zu liegen scheint. Je weniger die Kluft zwischen dem Diesseits und Jenseits offen gelegt war, desto leichter

bauten Lehre und Glauben eine Brücke hinüber. Was konnte dem Leidenden tröstlicher sein, als Gefährten unter den himmlischen Heerschaaren zu finden und was den Schmerz mehr verklären, als ihn auch im Antlitze des Erlösers zu erblicken? Dürer stach auch in der ersten Zeit zweimal einen heil. Sebastian, was bei der Wahrnehmung, daß Künstler gewöhnlich bei einmaliger Behandlung sich an einem Gegenstande sättigen, in diesem Falle wohl auf eine besondere Genugthuung schließen läßt, die Dürer bei dieser Darstellung empfand. Beide Male ein Jüngling von kraftvoller, edler Gestalt, steht der Heilige einmal an eine Säule, das andere Mal an einen Baum gebunden, von Pfeilen durchbohrt, gegen den tödtlichen Schmerz nur noch mühsam sich aufrecht erhaltend. Und zwar stellt Dürer nicht etwa das Martyrium des Heiligen dar mit den sonst gewöhnlich vorkommenden Bogen- oder Armbrustschützen, dem rohen Geschmacke die Lust einer Henkerscene bietend, sondern nur den Märtyrer selbst, ohne weitere Zuthat, ein reines Symbol des von niederer, stumpfsinniger Gewalt unterjochten edlen und selbstbewußten Geistes. Noch höher gesteigert sehen wir denselben Gedanken wiederkehren in einem leidenden Christus, einem Kupferstiche, der mit den beiden vorgenannten ungefähr gleichzeitig sein wird. Der Heiland steht allein am Fuße des Kreuzesstammes; die Marterwerkzeuge liegen um ihn her auf der Erde; die Wunden trägt er auf der Brust, an Händen und Füßen, aber eine viel tiefere, schmerzlichere Wunde birgt er im Innern, die in den Zügen des Antlitzes, in der gebrochenen Haltung sich kund gibt. Aber dieser Dürer'sche Christus ist weit verschieden von dem, welchen die Kunst vor ihm bildete. Er ist nicht mehr bloß das bewußtlose, bis zur Besinnungslosigkeit gequälte Opfer, das nur den rohen Sinn, die Gefühllosigkeit zum weicheren Mitleiden umstimmen soll, er trägt vielmehr mit vollem Bewußtsein

ſein Leid und weiß, woher es kommt, was es bedeutet, und mit einem unbeſchreiblichen Blicke, einem unmeßbaren Seufzer wirft er der Welt ihre eigene Schuld ins Geſicht, um ſie damit zur Erkenntniß zu züchtigen. — Dieſe Erfindung Dürer's beruht, was den innern Gehalt betrifft, auf keinem Vorbilde; er mußte wenigſtens vom Gehalte einen Theil ſelbſt erlebt haben, um zur Erfindung zu gelangen — würde wahrſcheinlich aber ſehr verwundert ſein, wenn man ihn ſelbſt um Beſtätigung dieſer Anſicht befragte. Denn ſeine Darſtellungen ſind ohne alle eitle Zeigung und Selbſtbeſpiegelung ausgeführt. Er erfand, wie das Bedürfniß es ihm eingab, führte aus, wie das Vermögen ihm in der Hand lag und überließ das Grübeln den Nachkommen. — Waren aber in ſeinem gährenden Innern Gefühl und Gedanken auch ſo mächtig, daß ſie nur nach einem Worte, dem kurzen Aufſchrei ihrer Noth rangen und ein Symbol ſtatt einer Geſchichte zu Tage brachten, ſo bewahrte der arme Künſtler, der jene zu bedienen hatte, doch ſo viel vom eigenen Rechte, daß er auch ſeinem künſtleriſchen Gewiſſen, ſeiner Regel genug zu thun und Alles recht wahr und natürlich abzubilden ſuchte. Man betrachte nur die Schenkel des an den Baum gebundenen Sebaſtian und ſehe, welchen Auswuchs der Natur er aufzunehmen nicht verſchmäht hat, nur um ſeiner Geſtalt, in der außermenſchlichen Lage, das menſchliche Anſehen zu bewahren. — Wunderbarer Weiſe gehen neben dieſen Darſtellungen, die aus trüber Stimmung entſprungen ſcheinen, andere her, die gerade den entgegengeſetzten Geiſt athmen. Es mußte einen Bereich geben, wo Dürer Erholung, Erheiterung und die Kraft fand, Bildern, die ihm in ſolchen glücklichen Augenblicken aufſtiegen, feſte Form zu leihen. Die Darſtellungen ſelbſt führen uns darauf, wo der Quell ſtrömte, aus dem Dürer Vergeſſen und Erquickung ſchöpfte. Sie behandeln faſt ausſchließlich Gegenſtände aus

der Welt des klassischen Alterthums, welche die Gelehrten, wie bekannt, eben damals für die Bildung unseres Volkes wieder zu erobern angefangen hatten. Des Künstlers Verbindung mit Willibald Pirkheimer und dessen gelehrten Freunden brachte auch ihm diese Welt nahe.

Mit den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts durfte Dürer den Umgang seines Freundes, der aus Italien zurückgekehrt war und einen Kriegszug unter Kaiser Maximilians Fahnen gegen die Schweiz schnell beendigt hatte, ungestört genießen. Wir wissen, daß sie im täglichen Verkehre mit einander lebten; Pirkheimer verherrlichte seine Gesellschaften, zu denen der nicht seltene Besuch auswärtiger Gelehrter Anlaß gab, vor Allem auch durch die Gegenwart seines schönen und talentvollen Freundes, und dieser, aufmerksam und lernbegierig, wie er war, folgte ohne Zweifel mit Eifer der Unterhaltung und hob gelegentlich auch für seine Kunst ein Brosämlein auf.

Zu den Schöpfungen, die wir hier im Sinn haben, gehört vor Allem die Familie des Satyrs, ein kleiner Stich von 1505, also vom Ende der ersten Periode seiner Künstlerschaft. Die Familie besteht aus Vater, Mutter und Kind; ihr Aufenthalt ist der dichte Wald, ihre einzige Bequemlichkeit ein Thierfell, ihr Luxus eine Rauschpfeife. Aber mit diesen Dingen und gutem Befinden sind sie die glücklichsten Geschöpfe der Welt. Der ziegenfüßige Papa bläst eben auf seinem Instrumente; die Mutter, in ganz menschlicher Gestalt, kauert auf dem Felle, ihr Kind im Schooße haltend, und weidet das Ohr an den Klängen und das Auge im Anblicke des nach ihrer Gestalt gearteten Kindes. Der Alte hat zwar im Leben schon seine Sorgen gehabt, denn seine gehörnte Stirn ist runzelig; aber die Falten sind in so gute Ordnung gebracht, daß man sieht, wie die Ursachen ihrer Entstehung unwirksam geworden sind. Mit zufriedenem

Ausdrucke begleitet er im Geiste die Reihenfolge der Töne und findet vollkommenes Genüge darin, daß kein falscher einschlüpft. Er hat sich zu seinem Vortrage nicht einmal einen bequemen Sitz ausgesucht, sich offenbar auch nicht allzuviel geräuspert, sondern das Instrument genommen, wie er stand, und bläst es, wie er es genommen. Die Frau, noch jung und üppig von Bau, ist ganz aufgelöst in Wohlgefühl und öffnet alle Adern der schwellend hindurch ziehenden Luft.

Eine ähnliche und gleichzeitige Darstellung ist Apollo und Diana, ebenfalls ein Bild in sich abgeschlossenen und beruhigten Familienlebens. Der Gott steht aufrecht, vom gespannten Bogen einen Pfeil entsendend; Diana ruht auf der Erde mit einem Bündel Gras in der Hand, durch welches sie einen Hirsch herbeigelockt zu haben scheint, der jetzt neben ihr ruht und vertraulich den Kopf in ihren Schooß legt.

Was wir aber bei Behandlung dieser und ähnlicher Gegenstände aus dem Alterthume am wenigsten erwarten dürfen, ist eine Wiedergabe des jener Welt eigenthümlichen Geistes oder ihrer idealen Form. Woher hätte Dürer diese so genau kennen lernen sollen? Was er uns gibt, ist gutes deutsches Leben, das in dem fremdartigen Gewande zwar seltsam, aber deutlich genug sich ausspricht. Der Apoll ist ein echt altdeutscher Recke und erinnert sehr wenig an den Apollo von Belvedere; der Satyr ist zwar in allen Stücken ausgerüstet, wie wir seine Vorfahren auf den alten Sarkophagen abgebildet finden; aber er hat nichts von deren thierischer Lüsternheit, vielmehr eine so gutmüthige Natur, wie je ein reichsstädtischer Pfahlbürger sich damit begnügt hat.

Aufträge für größere Arbeiten, namentlich für Malereien scheint Dürer in der ersten Zeit seiner künstlerischen Wirksamkeit wenige erhalten, Mehres aber ohne Bestellung, für einen etwa später zu findenden Liebhaber ausgeführt zu

haben. Wie wir schon wissen, malte er verschiedene Male sich selbst und seinen Vater[37]), wohl nicht ganz ohne die Absicht, dadurch kund zu geben, was er zu leisten fähig sei. Portraits scheinen wirklich auch mit zu seinen ersten Bestellungen gehört zu haben. Es sind einige solcher erhalten und vielleicht andere verloren gegangen, ohne daß uns Kunde davon geblieben. — So finden sich vom Jahre 1497 zwei Bildnisse der Katharina Fürleger, einer Tochter aus angesehenem Patriziergeschlechte der Stadt und damals berühmten Schönheit, die wir vielleicht deshalb auch nicht einmal als auf Bestellung ausgeführt betrachten dürfen. Dürer malte sie einmal mit aufgebundenen, das andere Mal mit gelösten Haaren, welche hier in einer solchen Fülle und Pracht sich entwickeln, daß der Gedanke nahe tritt, der Künstler habe, wie es noch jetzt geschieht, um die Vergünstigung nachgesucht, seinen Pinsel an einer solchen Schönheit sich weiden lassen zu dürfen. Beide Bilder sind wahrscheinlich rasch hinter einander gemalt — wohl das zuerst, auf welchem die Jungfrau in der gewöhnlichen Tracht dargestellt ist. Wir sehen sie in einem Zimmer hinter einer Brüstung, auf welche sie die Arme stützt. Den Hintergrund bildet eine dunkle Wand mit einem Fenster, das die Aussicht in eine liebliche Landschaft gibt. In der Profilirung der einen Fensterwand ist eine Säule angebracht, auf welcher das Standbild eines alttestamentlichen Propheten sich befindet, im Turban und mit offenem Buche in der Hand, in welches Dürer sein Zeichen geschrieben hat. An der Wand, oben in der Ecke ist ein Zettel angeheftet, auf welchem in zwei Zeilen geschrieben steht: „Also bin ich gestalt — in achzehn jor altt" — darunter die Jahreszahl. Unter dem Zettel hängt ein kleiner Schild mit dem Fürleger'schen Wappen. Die Dargestellte trägt ein einfaches, nach der damaligen Mode tief ausgeschnittenes Hauskleid. Um den

Nacken schlingt sich eine Schnur, die auf dem Busen unter das Kleid geht und hier das ebenfalls damals gewöhnlich getragene Amulet birgt. Ihr vorzüglichster Schmuck ist das Haar, das in Flechten von ungewöhnlicher Stärke sorgsam geordnet und von zwei Perlenschnuren gehalten den Kopf fast zu beschweren scheint. Das Gesicht hat die runden und weichen Züge, welche noch in der Stadt Nürnberg als vorherrschend zu bemerken sind, in deren Ausdrucke der Künstler, indem er die Natur mit den feinsten Organen seines Geistes belauschte und so wahr wie unbefangen nachahmte, das stille Leben und Weben einer zarten, eben zum Bewußtsein durchbrechenden Mädchenseele wiedergegeben hat. In die Hand gab er ihr einen Zweig der bekannten Blume Männertreu. Während Dürer an diesem Bilde arbeitete, mochten ihm der Gedanke und Wunsch aufsteigen, dieselbe anziehende Erscheinung noch in anderer Weise, als Modell für ein Kunstwerk in engerem Sinne zu behandeln, obwohl auch das einfache Portrait ein solches im besten Sinne genannt werden muß. Er malte sie noch einmal als Magdalena, indem er die goldene Fluth ihres sanft gelockten Haares unter einem einzigen Perlenbande weg auf die Schulter frei herabfallen ließ, den Busen mit einem Tuche bedeckte, die Hände wie zum Gebet gegeneinander legte und das Augenlid senkte. In Behandlung des Haares beweist Dürer ganz die Meisterschaft, die Camerarius in diesem Punkte an ihm rühmt; das schöne Rund des Gesichtchens machte er aber zum Schauplatz eines Spiels von Licht und Schatten, das der harmonischen Wirkung Eintrag thut. Er verfiel hier seinem phantastischen Hange, von dem wir noch mehr zu sagen haben werden, und dem Uebelstande, der gewöhnlich Dem begegnet, der in Ausführung einer Aufgabe durch Potenzirung sich selbst zu überbieten sucht.

Beide Bilder befanden sich früher in der Sammlung

des Lord Arundel, aus der Hollar sie in schönen Radirungen veröffentlichte. Ein gutes Glück führte indeß beide nach langem Irren, doch ziemlich wohlbehalten in unser Vaterland zurück. Das eine, zuerst besprochene Bild wird gegenwärtig in der Speck'schen Sammlung zu Leipzig, das andere im Städel'schen Institute zu Frankfurt a. M. aufbewahrt, hoffentlich für alle Folge sicher gestellt.

Vom Jahre 1499 her datirt ein Bild des Oswald Krell und von 1500 das eines unbekannten jungen Mannes, der eine Zeitlang fälschlich als Dürer's jüngerer Bruder Hans galt. [38]) Das erstere Gemälde befand sich früher in der Sammlung des Fürsten von Oettingen-Wallerstein, das zweite in der Praun'schen Sammlung zu Nürnberg; gegenwärtig sind beide in München. Das letztere ward von Strixner sehr schön in Steindruck ausgeführt.

Heller spricht mit einiger Lobeserhebung von einem Portrait des berühmten Staatsmannes und kais. Geheimsekretärs Sixtus Oelhafen vom Jahr 1503, das in der Derschauischen Sammlung zu Nürnberg sich befand. Uns versicherte aber ein Kunstkenner, den wir hochschätzen und der das Bild selbst dort sah, daß es nicht einmal den besseren alten Copieen nach Dürer gleich gekommen sei. Auf der Versteigerung der genannten Sammlung fand sich kein Liebhaber dafür.

Ein Bildniß des Hans Birkmayer, 1504 vor dessen Todtenbette gemalt, mit der Auferstehung Christi, gibt der Katalog der früheren frstl. Oettingen-Wallerstein'schen Sammlung an. Nach Zerstreuung derselben wird sich aber die Echtheit des Bildes, das in Verschollenheit gerathen, schwerlich noch nachweisen lassen.

Ein Portrait Willibald Pirkheimer's vom Jahre 1505, gegenwärtig in der Gallerie Borgheſe zu Rom, hält Waagen für echt und erklärt es für ein „treffliches Werk."

An die Portraits schließt sich eine Anzahl religiöser Malereien, die zum Theil wohl schon auf Bestellung, zum Theil aber ohne Zweifel, wie Dürer es zu thun pflegte, auf gelegentlichen Verkauf gemalt wurden. Haben sie als größere Kunstwerke auch ihren besonderen Werth, so ist indeß zu gestehen, daß sie dem geistigen Inhalte nach den weit originelleren übrigen Arbeiten Dürer's aus dieser Periode meistens nachstehen.

In der königl. Gallerie zu Augsburg befindet sich eine betende Maria in halber Figur vom Jahr 1497, welche Waagen (Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und Franken, II, S. 37) bespricht: „das eine (Gemälde), im ersten Saale, stellt die mit gefalteten Händen betende Maria in halber Figur vor und ist mit der Jahreszahl 1497 und dem Monogramme des Künstlers bezeichnet. Obgleich dies von vorn genommene Gesicht mit schlicht herabfließendem Haar nicht schön in den Formen ist, spricht es durch den zart jungfräulichen Charakter, durch das reine Gefühl der Andacht doch sehr an. Das Fleisch ist von hellgelblichem Ton und in dem Schatten von sehr dünner Malerei, das Gewand mennigroth, der Grund dunkel."

Eine Altartafel von 1500 mit der Darstellung des Leichnames Christi, der von den Seinigen betrauert wird, in der Pinakothek zu München, ist eine ziemlich frostige Malerei. Es ist, als ob der noch zaghafte Geist des Künstlers, gegenüber einer größeren Aufgabe, nicht gewagt habe, sich schon ganz auf sich selbst zu verlassen. Nach den Regeln der Schule wohlgeordnet, verrathen die einzelnen Figuren zu sehr, daß sie sich nur haben stellen lassen, ohne weder von eigener, noch von Seiten des Verfertigers tiefer empfundenes Leben zu verrathen. Nur die Maria hat in einer gewissen matronenhaften Würde etwas Anziehendes.

Eine kleine säugende Maria vom Jahr 1503 gehört

zu den echten Dürer'schen Bildern, die im Belvedere zu Wien bewahrt werden. Sie trägt ein rothes Kleid und weißes Kopftuch; das Kind, von dem nicht viel mehr zu sehen ist, als Kopf und Schultern, ein gelbes Gewand. Kugler sagt von dieser Maria, daß sie nichts sei als das „Portrait einer dicken Bürgersfrau, leicht und zierlich gemalt, im Ausdruck jedoch uninteressant."

Ein Johannes d. T. und St. Onofrius, zwei Gegenstücke von 1504, befanden sich in der Sammlung des Kaufmann Heinlein zu Nürnberg und wurden nach dem Tode desselben für Dr. Klugkist in Bremen um 73 fl. ersteigert. Im Kataloge jener Sammlung sind noch mehre Malereien Dürer zugeschrieben; doch nach Versicherung eines bewährten Augenzeugen waren die beiden genannten Bilder die einzig echten. Sie sind besonders interessant, weil die Malerei nicht ganz vollendet ist und einen Einblick in die Technik des Meisters gewährt.

In dasselbe Jahr ist ohne Zweifel die Anbetung der heil. drei Könige zu versetzen [38a]), welche im Beginne des 17. Jahrhunderts in der kais. Gallerie zu Prag sich befand, von da nach Wien und endlich in die Uffizien zu Florenz kam. Denn die Auslegung der Jahreszahl, welche auf dem Bilde sich befindet, schwankt zwischen 1504 und 1509; wir werden aber später sehen, daß Dürer im letztgenannten Jahre mit anderen Arbeiten so überhäuft war, daß er unmöglich noch ein Bild wie das in Rede stehende daneben fertigen konnte. Die Darstellung weicht von der hergebrachten Auffassung nicht ab. Unter einem alterthümlichen, halb verfallenen Gebäude, von dem zerbrochene, mit Gras bewachsene Säulenstücke den Vordergrund decken, befindet sich die heilige Familie. Maria trägt über dem goldenen, lang herabfließenden Haare ein weißes Kopftuch. Vor ihr kniet der alte König mit langem, grauen Barte

und reicht dem Kinde ein goldgefülltes Kästchen dar, in welches es mit voller Hand und kindischer Freude hineingreift. Der andere König, der zur Anbetung ebenfalls herantritt, hält einen reichverzierten Becher; der dritte, schwarze, der noch, wie gewöhnlich, sich zurückgezogen verhält, eine Büchse in Form einer Weltkugel. Im Hintergrunde bemerkt man die Thiere vor weitgeöffneter Landschaft; auf den Steinen und Gräsern des Vordergrundes spielen Schmetterlinge und andere Insekten. Die Ausführung des Bildes ist zwar, wie Heller's Gewährsmann angibt, mit größter Sorgfalt beendet, der Ausdruck jedoch, nach Kugler, ziemlich nüchtern.

Eine Ausführung Christi führt Heller nach dem Verzeichnisse der Imhof'schen Sammlung vom Jahr 1588 als Werk Dürer's an und versetzt es in das Jahr 1505. Wie aber aus den urkundlichen Berichten anderer Verzeichnisse derselben Sammlung (s. die Uebersichtstafel) mit mehr Wahrscheinlichkeit hervorgeht, kam das Bild nur aus seiner Werkstatt.

In die erste Periode von Dürer's Wirksamkeit ist wohl auch die Abnahme vom Kreuze zu versetzen, die er dem Nürnberger Goldschmied Hans Glim schenkte und die dieser als Gedächtnißtafel für sich und seine zwei Frauen in der Predigerkirche aufhing. Aus dieser vom liederlichen Sohne des genannten verkauft, kam sie später in die Imhof'sche Sammlung, aus der sie ohne weitere Nachricht verschwindet (s. die Uebersichtstafel). Neudörfer, der das Angeführte erzählt, nennt das Bild eine „schöne", Willibald Imhof, der fünfte Besitzer, eine „große" Tafel; weiter wissen wir nichts von ihrem Aussehen.

Aus den obengenannten Verzeichnissen geht hervor, daß Dürer neben den Oelmalereien auch viele in Wasserfarben ausführte. Diese waren aber bereits im 17. Jahrhundert so schadhaft geworden, daß sie meistens zu herabgesetzten

Preisen verkauft wurden. In unserer Zeit sind sie wohl größtentheils gänzlich zu Grunde gegangen.

In der Kunstschule zu Nürnberg befindet sich noch, zwar in sehr verderbtem Zustande, eine Wassermalerei auf Leinwand von mäßigem Umfange: Herkules, die Stymphalischen Vögel tödtend. Der Held ist vor landschaftlichem Hintergrunde in vorschreitender Stellung aufgefaßt, den Köcher auf dem Rücken, den Bogen in der Hand, eben im Begriff, den Pfeil auf zwei Harpyen, die sich gegen ihn kehren, abzuschießen. Er ist mit der Löwenhaut umgürtet; zu seinen Füßen liegt die Keule. Bewegung und Ausdruck der Figur sind voll Leben. In ihren Formen erkennt man bereits ein entschiedenes Studium nach der Natur, welche hier indeß den Künstler noch mehr beherrscht als gehoben zu haben scheint. Denn man sieht das Modell mehr heraus, als den antiken Gott. Das Bild ist sehr geschwärzt, auch verkleinert. Man hat neben dem Namenszeichen die Jahreszahl 1500 darauf entdecken wollen, die wiederzufinden uns der ungünstige Standpunkt hinderte. Doch scheint es jedenfalls in die erste Periode der Thätigkeit des Künstlers zu gehören.

Aus den Arbeiten aber, welche mehr oder weniger das tägliche Bedürfniß Dürern abnöthigte und die im Grunde, mit wie großer Gewissenhaftigkeit und Kunst sie auch ausgeführt sind, ihm wenig Befriedigung gewähren mochten, schwang sein Geist schon früh sich zu einem Unternehmen auf, darin er sich in seiner ganzen Kraft zu bethätigen und sich volle Genugthuung zu schaffen vermochte. Im Jahre 1498 erschienen Dürer's Bilder zur Offenbarung St. Johannis, eine Reihenfolge von 15 Darstellungen in Folio, in Holzschnitt ausgeführt, mit denen er, wie er früher vor den Meistern seiner Vaterstadt mit einer Probezeichnung sich hatte prüfen lassen, gewissermaßen vor dem ganzen Volke auftrat.

Nichts iſt bezeichnender ſowohl für den Dürer'ſchen wie für den deutſchen Geiſt überhaupt, als die Wahl dieſes Gegenſtandes. An eine vollkommen künſtleriſche Bewältigung des überſchwenglichen Stoffes war kaum zu denken, und ein italieniſcher Künſtler der damaligen Zeit mit der in der ganzen Nation vorherrſchenden formgebenden, idealiſch bildenden Kraft begabt, würde ſich ſchwerlich daran gewagt haben. Aber der deutſche Muth hat ſich von jeher nur zu gern mit Dingen beſchäftigt, die um einen Schritt über das Erreichbare hinaus liegen, und unſere Phantaſie hält das Gebiet der Unendlichkeit gerade für groß genug, um ſich darauf zu ergehen. Ein beſonderes Verdienſt Dürer's war es in dem gegebenen Falle, daß er mehr leiſtete, als manchem Anderen möglich geweſen ſein würde. Hinter ſeinem Muthe blieb die Kraft nur wenig zurück; er fand im Bereiche ſeiner Mittel für den jenſeitigen Inhalt würdige, ſprechende Formen, und verwaltete den von außen ſich aufdrängenden Reichthum ſo, daß in den meiſten Fällen es gelang, ihn zu einheitlichen, abgerundeten Bildern zu geſtalten. — Wollen wir dieſe Arbeit Dürer's aber mit ihrem ganzen Anſpruche würdigen, dürfen wir nicht einſeitig auf dem Standpunkte der heutigen Anſchauung beharren, ſondern müſſen uns auf den des Meiſters und ſeiner Zeit verſetzen. Unſere Kritik will, daß der Verfaſſer des in Rede ſtehenden Buches ein ganz Anderer ſei als der des Evangeliums, und bei unbefangener Betrachtung könnte es ſcheinen, daß unter der Ueberſchwenglichkeit des Sehers doch nur eine Armuth des Gedankens ſich berge, der ſich einfacher und deutlicher hätte ausdrücken laſſen. Aber derartige Kritiken und Zweifel lagen Dürer fern; ihm war die Offenbarung ein Gegenſtand vollen Glaubens, die darin ausgeführten Bilder galten ihm als Wirklichkeiten und als um ſo wichtiger, weil ſie zukünftig waren; er beſchäftigte ſich nach ſeiner und ſeiner Zeit Meinung in der

That mit den letzten Dingen, mit der Geschichte Himmels und der Erden. — Mit der jugendlichen Unternehmungslust und dem Talente des Künstlers verband sich in der Wahl des Gegenstandes das Interesse des innersten Menschen, das Gemüth, und so traf Dürer den Geschmack seines Volkes. Denn betrachten wir dieses im ganzen Verlaufe seiner Entwicklung und Bildung — ist es nicht immer das tiefste Bedürfniß im Menschen, das höchste, über das Diesseits hinausgehende Interesse gewesen, dem es wie der leuchtenden Wolke des Herren durch die Wüstenfahrt seiner Geschichte gefolgt ist? Liegt nicht darin eben, daß im letzten Grunde der Seele uns stets eine Regung lebendig blieb, die der beschränkte Verstand allein nicht zu erfassen und zu weisen vermag, die Ursache, daß wir diesem noch nicht ganz verfallen sind und in der Warmhaltung aller anderen Seelenkräfte, die durch jene beschäftigt sind, unser köstlichster Schatz, das deutsche Gemüth, sich erhalten hat? —

Dürer gab sein Werk zunächst in zwei verschiedenen, neben einander stehenden Ausgaben heraus, die eine mit deutschem, die andere mit lateinischem Texte, welche letztere Hellern unbekannt blieb. — Bei beiden enthält die Vorderseite des ersten Blattes einen Titel aus großen, in Holz geschnittenen Frakturbuchstaben, und zwar in der deutschen Ausgabe:

„Die heimlich Offenbarūg iohānis,

in der lateinischen:

„Apocalipsis cū Figuris."

Auf der Rückseite des ersten Blattes steht die Vorrede zur Offenbarung, in der deutschen Ausgabe der bei Koberger gedruckten deutschen Bibel entnommen, der auch der folgende Bibeltext entlehnt ist. Das zweite Blatt enthält sodann auf der Vorderseite den ersten Holzschnitt, das Martyrium des heil. Johannes [39]) und auf der Rückseite den Anfang

des Bibeltextes. Die folgenden Blätter bringen nun so fort vorn einen Holzschnitt und dahinter in zwei Spalten den fortlaufenden Text, ohne Rücksicht darauf, daß Bild und Beschreibung immer zusammentreffen. Nur findet sich über jedem Kapitel, woraus eine Zeichnung entnommen ist, angegeben, zu welcher derselben es gehört, und am Ende jeder bedruckten Seite wird angezeigt, die wievielste „Figur" folgt. Die Abbildungen selbst sind unnumerirt; auch hat das Buch keine Seitenzahlen oder sonstigen Bezeichnungen für die Reihenfolge der Blätter, die sich indeß aus der obigen Angabe bestimmen läßt. Das vorletzte Blatt der deutschen Ausgabe enthält auf der Rückseite das 22. Kapitel und den Schluß:

„Ein ende hat das Buch der heimlichen offenbarung sant iohāsen des zwelffboten vnd ewangelisten. Gedrückt zu Nürnbergk Durch Albrecht Dürer maler nach Christi geburt. M. cccc. vnd darnach im xcviij. jar."

Blatt 16 bringt endlich den letzten Holzschnitt bei leerer Rückseite. — In der lateinischen Ausgabe steht der Schluß auf dieser und lautet einfacher:

„Impressa Nurnberge p Albertum Durer pictore. Anno christiano Millesimo quadringentesimo Nonagesimo octavo."

Das Werk muß Anklang gefunden haben, was schon daraus zu schließen ist, daß bereits im Jahre 1502 ein Nachdrucker auftrat. Ein Maler, Hieronymus Greff, nach damaliger Sitte bloß nach seinem Geburtsorte Frankfurt benannt, hatte die Zeichnungen von neuem auf Holzstöcke gebracht und dieselben, mit Weglassung von Dürer's Namen, nur mit seinem eigenen, aus I V F und einem Kreuze zusammengesetzten Monogramme versehen. Dieser Nachdruck, der zu Straßburg erschien, trägt den Titel:

„Die heimlich offenbarung iohannis“ und den Schluß: „Eyn Ende hat das buch der heymlichen offenbarung ſant Johanſſen des zwelfbotten und euangeliſten. Gedruckt zu Straßburg durch Jheronimum Greff den maler, genannt von Franckfurt nach chriſti geburt, M. cccc. vnd ij. jor.“

Die Zeichnungen ſind roher, als die Originale, doch nicht ganz ohne künſtleriſches Verdienſt. Heller führt davon nur eine Ausgabe an, deren Blätter auf der Rückſeite deutſchen Text haben; doch gibt es auch eine mit abgekürztem lateiniſchen Texte. Auch kommen Abdrücke ohne alle Schrift vor. Blätter beider Art befinden ſich in der Holzſchnittſammlung des germaniſchen Muſeums. Ueber den einzelnen Darſtellungen ſteht gedruckt, welchen Theil des Bibeltextes ſie umfaſſen.

Im Jahre 1511 veranſtaltete Dürer ſelbſt eine dritte Ausgabe ſeines Werkes und zwar dieſes Mal ausſchließlich mit lateiniſchem Text. Es mochte dieſes ein Zugeſtändniß an den Ton der Zeit ſein, welches er machte, um ſein Werk anderen litterariſchen Erſcheinungen als ebenbürtig an die Seite treten zu laſſen. Das Studium des klaſſiſchen Alterthums nahm damals, wie bekannt, den höchſten Aufſchwung; Latein war die Sprache der Gelehrten geworden und wer Schulunterricht genoſſen, verſtand wenigſtens etwas davon. Wer es nicht verſtand, mochte mit um ſo größerer Achtung die Bilder anſehen, die unter dem Vorgange der Sprache eingeführt wurden, unter der man alles Wichtige, Heilige zu empfangen längſt gewohnt war. — Vielleicht war die erſte lateiniſche Ausgabe auch früher vergriffen, da ſie mehr von den Gelehrten und vom Auslande gekauft wurde. — Dürer erweiterte die dritte Ausgabe durch einen neuen Holzſchnitt, den er als Vignette unter den Titel ſetzte. Derſelbe ſtellt den Evangeliſten Johannes dar, angeſichts der

Jungfrau Maria ſein Buch ſchreibend. Der Titel iſt derſelbe wie in der erſten Ausgabe; am Schluſſe der letzten Textſpalte ſteht:

„Impreſſa denuo Nurnberge p Albertum Durer pictorem. Anno chriſtiano Milleſimo quingenteſimo vndecimo,"

und unter beiden Columnen eine Drohung gegen den Nachdruck, mit kaiſerlichem Privilegium:

„Heus tu inſidiator: ac alieni laboris: et ingenij: ſurreptor: ne manus temerarias his noſtris operib. inicias caue: u. ſ. w."

Einer vierten und mehren nachfolgenden Ausgaben ſchreibt man die Abdrücke zu, welche auf der Rückſeite keinen Text haben. Aber man kann dieſe kaum ſo bezeichnen. Es iſt möglich, daß ſchon Dürer während und nach den beſprochenen Ausgaben die Stöcke auch auf einzelne Blätter, ohne Text hinzuzufügen, abzog, auch abgeſehen von Probedrücken, die er ſicher von jeder Platte nahm, ehe er ſie alle für das ganze Werk zuſammenſtellte. Gewiß aber iſt, daß nach Dürer's Tode von den Erben ſeiner Hinterlaſſenſchaft die Stöcke zur Apokalypſe, wie andere, auf einzelne Blätter abgezogen wurden. Man erkennt aus manchen Abdrücken ſchon einen abgeſtumpften, ſogar verderbten Zuſtand der Stöcke, und vergleicht man im Verhältniß zu den mit Text verſehenen Blättern die große Anzahl der ohne ſolchen erhaltenen, ſo kann man ermeſſen, in welchem Umfange man ſpäter vom Namen des großen Todten Nutzen zog.

Sämmtliche Ausgaben der Bilder zur Offenbarung ſind in Buchform außerordentlich ſelten geworden, ohne Zweifel aus dem Grunde, den Heller ſchon angibt. Spätere Beſitzer zerſchnitten nämlich die Bücher, um die Blätter bequemer zu anderen in die Mappen legen zu können. Von den beiden erſten Ausgaben, die man noch weit weniger findet

als die dritte, besitzt das Städel'sche Institut zu Frankfurt a. M. Exemplare.

Wenn Dürer die Folge dieser umfang- und figurenreichen Darstellungen im Jahre 1498 erscheinen ließ, so hatte er offenbar die Entwürfe und Zeichnungen dazu schon in den Jahren vorher gefertigt, sie auch ohne Zweifel selbst auf die Holzplatten gebracht. Die Frage, ob er sich an dem Schnitt derselben betheiligt, fällt unter die allgemeine Rubrik, ob Dürer in Holz geschnitten, worauf wir weiter unten zurückkommen werden.

Gibt Dürer in der Schlußschrift seines Werkes sich selbst als Drucker an, so ist darunter mehr der Herausgeber und Verleger zu verstehen. Gedruckt wurde das Buch ohne Zweifel auf einer der so Treffliches leistenden Pressen seiner Vaterstadt; aber er selbst hatte den Verlag und Vertrieb seines Werkes. Er verkaufte es in der Stadt aus eigener Hand und gab es nach auswärts Freunden und Geschäftsleuten in Auftrag.

Gehen wir zur näheren Betrachtung der Abbildungen selbst über, so fällt uns zunächst die eigenthümliche Weise auf, in welcher der Künstler das Martyrium des heil. Johannes, das an sich zu dem behandelten Gegenstande keine Beziehung hat, damit in Verbindung bringt. Er mochte dieses gewissermaßen zur besseren Beglaubigung der nachfolgenden Darstellungen thun, wie man früher Reliquien in Urkunden legte, die das Ansehen der Siegel noch überboten. Der Verfasser stand, wie heute durch seinen Namen, so damals durch sein Thun und Leiden für sein Werk ein. Doch findet sich dieselbe Vorstellung auch schon unter den Holzschnitten der 1483 bei Koberger gedruckten deutschen Bibel.

Nach einer Legende ward der Evangelist Johannes unter Kaiser Domitian in einem Kessel mit siedendem Oele gepeinigt. Dem zu Folge sehen wir den Märtyrer, noch

jugendlich, das Haupt von langen Locken umflossen, nackt im Kessel sitzen, um den von allen Seiten die Flammen emporschlagen. Ein Henker im Vordergrunde ist beschäftigt, dieselben mit einem Blasbalge mehr anzufachen, während ein anderer aus einer Kufe dem Heiligen die heiße Flüssigkeit über den Leib gießt. Links, etwas weiter in den Hintergrund gerückt, sitzt auf einem improvisirten Throne der Kaiser, dem Schauspiele mit jener satanisch behaglichen Miene zusehend, mit der überall die ältere christliche Kunst ihre Tyrannen aufführt — einer Miene, deren Erfindung oder Aufnahme man der sanften deutschen Gemüthsart gar nicht zutrauen sollte. — Hier jedoch findet der Despot, dem das feiste Gesicht mit der dicken Birnennase, die zugekniffenen Augen und der offenhängende Mund trefflich stehen, sich etwas piquirt, daß seine erfundene Pein nicht besser zu Fleische dringt. Von verschiedenen Arten der Verwunderung ist ebenfalls seine Umgebung ergriffen. Zunächst neben ihm steht sein Schwertträger, der bedenklich in die Scene schaut und zu ahnen scheint, daß einige der brennenden Tropfen auf seinen hohen Herrn zurückspringen. Nicht so weit geht der Witz eines anderen Hofbeamten, aus einer Rolle, die er in der Hand hält, zu schließen, des Geheimsekretärs, welcher zu warten scheint, bis der Heilige doch noch erweicht und in verständliche Laute ausbrechen werde, indeß er selbst in einer Art unheimlichen Gefühls sich eng in seinen Mantel einhüllt. Eine Mauer, die quer durch das Bild geht, scheidet den Herrscher von seinem treuen Volke, das in herrlicher Gesellschaft, darunter wir sogar Bekannte finden, wie den Feisten im Filzhute, den stolzen Kriegsmann mit hohem Federbusche, den Türken u. s. w., versammelt ist, um sich ebenfalls am Schauspiele zu weiden. Aber man findet sich durchweg in der Erwartung getäuscht und sieht bedenklich bald auf den Marternden, bald auf den Gemarterten. Letz-

terer iſt von ſehr ſchönem Ausdrucke in Haltung und Geberde; auf ſeinem Geſichte miſcht ſich Leiden mit Ergebung, Feſtigkeit mit Sanftmuth. Scheint der ſiedende Guß, den er eben erhält, auch ein wenig ſeine Lippen zu verziehen, ſo kümmert er ſich doch wenig um ſeine Peiniger, ſondern verſenkt mit zuſammengelegten Händen ſeine Seele in Gott, während ſein Leib im Feuer brennt.

Den größeren Theil der Zuſchauer hat Dürer in die Tracht ſeiner Zeit gekleidet; der Kaiſer aber trägt ſich im Coſtüme des Erb- und Erzfeindes der Chriſtenheit, des Türken. Den Hintergrund bildet ein Theil der Stadt.

Die erſte bibliſche Abbildung ſtellt die Berufung des Johannes vor (Kap. 1 V. 10—20), der vor der Erſcheinung Chriſti niederkniet, nachdem er die gewaltige Stimme gehört hat, und mit anbetend zuſammengelegten Händen die Weiſung empfängt, die nachfolgenden Geſichte niederzuſchreiben. Chriſtus thront, wie die alte Auffaſſung der Kunſt es mit ſich brachte, auf doppeltem Regenbogen; ſonſt iſt ſeine Geſtalt der Beſchreibung der Bibel angepaßt. Er iſt als Alter aufgefaßt, weil ſein Haar weiß war, „wie weiße Wolle, als der Schnee.“ Strahlen gehen von ſeinem Haupte aus, Feuerflammen von ſeinen Augen; ein zweiſchneidiges Schwert ſenkt ſich ſeitwärts von ſeinem Munde herab. Die Rechte hält er ausgeſtreckt mit den ſieben Sternen, die kreiſend ſie umſchweben, in der Linken hält er das offene Buch. Die ganze Geſtalt, gekleidet in ein langes, faltiges Gewand, mit goldenem Gürtel umgeben, iſt gewaltig, von majeſtätiſcher Haltung, mit tiefem Ernſte in den Zügen, ohne alle Karrikatur gezeichnet, wohin ſonſt leicht die Beſchreibung des Bibeltextes die Künſtler abirren läßt. Umher ſtehen die ſieben Leuchter. Nahe vor der Geſtalt kniet Johannes, ein kräftiger junger Mann mit ſtarkem Lockenhaar, das in der Beſtürzung vorn über die Stirn ſchlägt. Bezeichnend iſt, daß der deutſche Künſtler,

der sich sonst fast scheuvoll an das Wort der Schrift hält, die Bewegung des Evangelisten, den die morgenländische Leidenschaftlichkeit wie einen Todten zu den Füßen der Erscheinung fallen läßt, gemäßigt hat, oder, wenn wir annehmen, daß das Niederfallen erst nachfolgen soll, daß der Künstler nicht diesen, sondern einen vorhergehenden Moment gewählt hat. Den übrigen Raum des Bildes füllt zerstreutes Gewölk, die Weite des unendlichen Raumes andeutend, der hier den Geschichten zum Schauplatz dient. — Dieser Darstellung gegenüber ist das 1. Kapitel und der Anfang des zweiten gedruckt.

Die zweite Darstellung umfaßt den Hauptinhalt des 4. und 5. Kapitels und die Bilder, welche dort an- und nacheinandergereiht aufgeführt werden, hat Dürer in einer wohlgeordneten Composition zu einem Gesammtbilde von großartigster Wirkung vereinigt. Den Mittelpunkt des oberen Raumes nimmt der im Himmel gesetzte Stuhl, der Thron Gottes ein, den dieser in Gestalt eines majestätischen Greises ausfüllt. Um ihn her breitet sich ein Lichtmeer, das fern nach allen Seiten hin in Flammen aussprüht. Ueber dem Haupte des Höchsten schweben, in einen Halbkreis gestellt, sieben Lampen; die vier Thiere voll Augen weilen, je zwei zu beiden Seiten, unter jenen, gewissermaßen um den Thron Wache haltend. Auf dem Schooße des Höchsten liegt das Buch mit sieben Siegeln, und daran aufgesprungen steht das Lamm, das allein im Stande ist, das Buch zu lösen. In weitem Kreise durch das Flammenmeer vertheilt runden sich Wolkenschichten, auf denen die Stühle der vier und zwanzig Aeltesten stehen. Diese selbst liegen vor ihren Stühlen, mit den Harfen in der Hand, in Anbetung beim Anblicke des Lammes versunken. Hinter der ganzen Erscheinung erblicken wir den festen Bogen des Himmelsthores und die geöffneten Pforten, durch welche Johannes das

göttliche Gesicht erblickt. Er ist bereits zu den Wolken, die dieses nach unten hin abschließen, hinaufgerückt und nimmt von einem der Aeltesten Unterweisung und Beruhigung. Unten breitet sich die Erde in ihrer ganzen Pracht, noch ungetrübt den Schein des himmlischen Lichtes aufnehmend und ohne Menschen und die Drachen und andern Ungeheuer, die bald zu ihr nieder- und heraufsteigen und ihre lieblichen Gefilde in Kampfplätze und Todtenäcker wandeln werden.

Diese sehen wir schon auf dem folgenden Blatte, denn als dritte Darstellung treffen wir die berühmten vier Reiter (Kap. 6 V. 2 — 8), ein Gegenstand, der häufig, aber nie gewaltiger behandelt ist als hier von Dürer, dessen Erfindung die meisten Späteren sich anschließen. Und um so wirksamer ist diese, je weniger sie, wie es bei Anderen oft der Fall ist, darauf ausgeht, sich selber zu überbieten. Es ist im ganzen Bilde keine einzige übertriebene Bewegung zu bemerken; auch mit großen Massen hat der Künstler nicht zu wirken gesucht. Die ganze Zusammenstellung besteht nur aus zwölf Figuren, von denen sieben das Menschengeschlecht vertreten, über welches jene grausen Reiter dahin ziehen. Die Wirkung des Bildes geht vielmehr rein aus dem Ausdrucke der Gestalten hervor, die in Blick und Haltung zeigen, daß sie im Auftrage der geheimnißvollen, furchtbaren Macht ausgehen, welche die letzten Dinge ausführt. — Zuoberst fliegt mit mächtigem Flügelschlage, gefolgt von Gewitterstürmen, ein Engel, der den Reitern Ziel und Wege weist. Dann kommen diese selbst, zuerst der Mann mit Krone und Bogen auf dem weißen Pferde; dicht daneben der Reiter auf rothem Rosse mit großem Schwerte. Den Mittelraum des Bildes nimmt das schwarze Roß mit dem Träger der Wage ein, der diese mit ausgestrecktem Arm weit in den Lüften nachziehen läßt, während er mit vorgestrecktem Haupte und halb zugedrückten Augen den fernsten Punkt seiner Thätigkeit

erfaſſen zu wollen ſcheint. Die Reiter ſind phantaſtiſch gekleidet; ſie alle ſchauen, wie der eben genannte, in die Ferne und regen ſowohl unſere Ahnung, wie die Theilnahme an der augenblicklichen Erſcheinung an. Zuunterſt, noch über der Fläche der Erde zieht auf fahlem Pferde der Tod, als Herold der Hölle mit einer Gabel bewaffnet, wie ſie die Kunſt des ſpäteren Mittelalters gewöhnlich den Teufeln zutheilt. Roß und Reiter ſind magere, häßliche Geſtalten, lahm, aber von dämoniſcher Gluth getrieben, mit rollenden Augen. Zu ihren Füßen gähnt die Hölle in Geſtalt eines flammenumgebenen Rachens, in welchen eben ein gekröntes Haupt hinabſinkt. Die Menſchen, über welche der Zug hingeht, ſind gekleidet, wie die Leute aus Dürer's Zeit, wodurch die ganze Scene noch mehr den Eindruck des Wirklichen und Furchtbaren erhält. Kaum kann etwas Ungezwungeneres gedacht werden, als die Haltung der hier zu Boden geworfenen; aber zugleich auch innere Beſtürzung und Vernichtung kaum wahrer ausgedrückt werden.

Das nächſte Blatt behandelt die unmittelbar im Bibeltext folgenden Geſichte (Kap. 6 V. 9 — 17), die Vertheilung der weißen Kleider an die Glaubensmärtyrer und das Herabfallen der Sterne vom Himmel. Dem Gegenſtande gemäß umfaßt dieſes Blatt wie mehre andere, den oberen und unteren Raum, Himmel und Erde zugleich, welche beide durch gleichmäßig vertheilte Wolkenkränze geſchieden und zu einander in Bezug geſetzt ſind. Zuoberſt erblicken wir den Altar, reich behangen, mit einem Vorrath weißer Gewänder bedeckt. Unter ſeiner Schwelle liegen die Geſtalten Derer, die um des Zeugniſſes willen erwürgt worden, noch nackt und hülflos, wie ſie von der Erde ſchieden. Aber hinter dem Altare ſind Engel beſchäftigt, ſie hervorzuführen und zu kleiden. Es iſt eine Scene voller Leben und Bewegung und der Gegenſatz zwiſchen der himm-

lischen Gewißheit, Ruhe und Anmuth der Engel und der mannigfachen Bewegtheit der bis zur Einkleidung in das weiße Gewand immer noch von erdgewohnter Sorge und Kümmerniß nicht gänzlich befreiten Heiligen sehr schön hervorgehoben und so maßvoll durchgeführt, daß Schrecken und Angst der untersten Erdbewohner wieder zur ganzen obern Scene eine wirksame Kehrseite bildet. Unmittelbar unter dem Vorgange in der oberen Region haben wir links die Sonne, rechts den Mond, beide als Gesichter dargestellt, durch traurige Miene die Verfinsterung ihres Glanzes andeutend. Zwischen beiden fallen strahlend und flammend die Sterne herab auf die sündige Menschheit, die sich im Geklüfte der schon zusammenbrechenden Felsen zu bergen sucht. Der Künstler hat den ganzen Bereich des Menschengeschlechtes herbeizuziehen gesucht, indem er die einzelnen Stufen desselben vom obersten bis zum niederen Range aufführt. Im Vordergrunde rechts sehen wir den Kaiser, der im Falle die Kaiserin deckt und mit vielleicht zum ersten und letzten Male zum Himmel erhobenen Augen sie zu schützen sucht. Hinter ihm hockt der Papst mit der dreifachen Krone und kläglich verzogener Miene, der Bischof mit der Inful, der Cardinal, welchem der Sturm den Scharlachhut vom kahlen Scheitel reißt, ein Mönch, der unter die Kapuze sich zu retten sucht, u. s. w. Links haben wir das Bild einer dem Untergange geweihten Familie, einen Mann und ein junges Weib, welche im Sturze schreiend die Hände erheben, dazwischen eine ältere Frau, welche einen halbbekleideten Knaben an sich hält. Ein gesunkener Mann mit großem Turban zieht auch die fernen morgenländischen Völker mit in das allgemeine Schicksal. Im Hintergrunde, durch den Sternregen hindurch erblicken wir den Propheten, der, vom Sturme nicht unberührt, halb zu Boden gesunken, die Gesichte erschaut.

Bemerkenswerth ist auf diesem Blatte das Hereinziehen

der höchsten weltlichen und der ganzen geistlichen Macht in das allgemeine Verderben, um so mehr, da dieselbe Darstellung sich wiederholt, so daß es klar wird, daß hier nicht eine zufällige Laune, sondern eine im Volke zum Abschluß gekommene Anschauung sich ausspricht. Bedenken wir, daß dieses fast 20 Jahre vor Ausbruch der Reformation geschah und daß Aehnliches in noch entschiedenerer Weise früher statt hatte, so finden wir hier einen neuen Beleg, daß jene nur mit ein Ausdruck und gewissermaßen die Gipfelung der durchgehenden Weltstimmung war.

Die Darstellung des folgenden Blattes hat die erste Hälfte des 7. Kapitels zum Inhalte. Die vier Engel halten die Winde auf und die 144000 werden bezeichnet. — Sie zerfällt demnach in zwei Abtheilungen, die indeß unter dem Eindruck des Ganzen wieder in einen einheitlichen Gedanken zusammentreten. Unfaßbar, wie die zu behandelnden Gegenstände an sich waren, sieht man deutlich, wie auch die mächtige Phantasie Dürer's davor erlahmte, und findet erklärlich, daß die vorliegende Composition, neben die anderen gehalten, weniger bedeutend erscheint. Die Hauptgruppe bilden die vier Engel, gewaltige Gestalten, von matronenhaftem Aussehen, welches Dürer überhaupt in diesem Werke für die Engel festhält, als ob ihm die sonst in der Kunst gebräuchlichen Jugenderscheinungen nicht ausreichend erschienen wären. Sie sind mit Schwert, Schild und Banden bewaffnet und haben ihren Standplatz an einem Felsen, unter einem mit Früchten behangenen Granatbaume, von wo aus sie die vier Weltgegenden beherrschen. Die Winde, eben so viel an der Zahl, schweben in Gestalt von blasenden Köpfen, wie damals die Kunst sie darzustellen pflegte, über ihnen. Der eine Engel ist mit geschwungenem Schwerte und vorgehaltenem Schilde in vollem Kampfe mit seinem Winde begriffen. Die anderen gebieten den übrigen

mit Wort und Geberde. Zwischen den Winden dahin fährt der Engel, der das „Siegel des lebendigen Gottes" hat, welches Dürer sinnreich hier unter der Gestalt des Kreuzes vorführt. — Zur rechten Seite, durch den Rahmen des Bildes abgeschnitten und hinter den Felsen sich verlierend, sehen wir die Schaar der Auserwählten aus den Stämmen Israels, Gestalten des verschiedensten Gepräges, aber sämmtlich entblößten Hauptes, knieend und die Hände faltend. Ein Engel schreitet vor ihnen hin mit einem Kelche in der Linken, einer Feder in der Rechten, den Einzelnen das Zeichen, wiederum ein Kreuz, vor die Stirn schreibend. Die Bezeichneten sehen beruhigt und vergnügt aus, die Anderen noch sehnsuchtsvoll harrend. — Einen eigenthümlichen Eindruck macht in dieser Darstellung, mitten unter Kampf und Sturm, der fruchtbeladene Baum, der fast wie ein gesichertes Zeichen des Friedens und Reichthums hoch auf dem Felsen steht. Veranlaßt wurde seine Aufnahme wohl durch den Wortlaut der Bibel, welcher die Engel verhüten heißt, daß die Winde nicht blasen über die Erde, noch über das Meer, noch über einigen Baum. Wie man damals — wie auch später noch — geneigt war, in den Worten der Bibel neben dem Sinn des Zusammenhanges einen besonderen, geheimen zu finden, so mochte auch Dürern die Erwähnung des einigen Baumes neben Erde und Meer von besonderer Bedeutung zu sein scheinen und er sich verpflichtet fühlen, um den Sinn des Textes ganz zu treffen, diese hervorzuheben. Jedenfalls bleibt ihm aber die Erfindung des Granatbaumes, dessen Bedeutung den Auserwählten gegenüber, wegen welcher ja auch die Winde zurückgehalten werden, nicht schwer zu errathen ist.

An den sechsten Platz der Reihenfolge glauben wir mit Bartsch ein Blatt verweisen zu müssen, das Dürer selbst zwar erst später folgen läßt, das aber zu der zweiten Hälfte

des 7. Kapitels zu sehr paßt, über die ersten beiden Verse des 14. Kapitels, auf welche Heller dasselbe bezieht, zu weit hinausgeht, als daß wir nicht annehmen sollten, Dürer habe ursprünglich diese Composition zu der erstgenannten Bibelstelle gefertigt, nachher aber Gründe gefunden — etwa um seine Zeichnungen gleichmäßiger über den ganzen Bibeltext zu vertheilen — sie an einen anderen Platz zu versetzen und jene beiden letztgenannten Verse darauf zu beziehen, die, wenn auch nicht genügend, doch einigermaßen eine Erklärung dazu geben. Wir möchten deshalb auch dieses Blatt: die Auserwählten vor dem Stuhle des Lammes überschreiben. Jedenfalls haben wir in demselben eine der reichsten und schönsten Dürer'schen Erfindungen zu bewundern. — Oben, in einer großen strahlenden Sonne, durch welche ein Regenbogen sich zieht, der den Stuhl bedeutet, erblicken wir das Lamm mit der Siegesfahne. Es hat sieben Augen und sieben Hörner. Um den größeren sind vier kleine Strahlenkränze gereiht, innerhalb welcher die Thiere, die vier Zeichen der Evangelisten, stehen, jedes mit Flügeln und Augen überdeckt. Zu beiden Seiten dieser Erscheinung, von oben herab bis in den Vordergrund hinein gruppiren sich sodann die vier und zwanzig Aeltesten, lauter gekrönte Häupter, patriarchalische Gestalten mit bedeutungs- und ausdrucksvollen Gesichtern. Einer derselben, der eine Bischofsmütze trägt, also vorzugsweise die priesterliche Würde vertritt, reicht hervorschwebend einen Kelch dar, um das aus der Brust des Lammes springende Blut aufzufangen. Zwischen den beiden Abtheilungen der Aeltesten, in der Mitte des Bildes steht die Schaar der Auserwählten, angethan mit weißen Kleidern und Palmen in den Händen. Der Ausdruck ihrer Gesichter ist wieder der mannigfaltigste und von dem der Aeltesten verschieden; aber auf allen liegt ein Glanz verklärter Seligkeit. Ihr Auge hängt an der Erscheinung des Lammes über

ihnen; ihre Brust scheint sich zum Lobgesange zu heben; die ganze Schaar in feierlichem Rythmus bewegt zu sein. Es ist erstaunlich, wie viel der Künstler in diesen ersichtlich so frei und leicht hingeworfenen Zügen auszudrücken verstanden hat. Trotz der Menge der vorkommenden Figuren — es sind auf dem Bilde nicht weniger als 49 deutlich ausgezeichnete Köpfe sichtbar — ist eine solche Anordnung durchgeführt, und zwar nicht nur in der Stellung, sondern auch in der Charakterisirung der Gruppen, daß auf den ersten Blick der einheitliche Gedanke des Ganzen herausspringt und so mächtig wirkt, daß die Empfindung des Beschauers einen Anhauch von der unendlichen, unmeßbaren Größe erhält, die der Künstler hier auf engem Raume zusammenzufassen versucht hat.

Die Schaar der Engel, welche nach dem Bibeltexte den Stuhl des Lammes und die Aeltesten umgeben, hat der Künstler nur durch drei anzudeuten vermocht, von denen einer oben ganz im Hintergrunde sichtbar wird, zwei aber nach vorn hin die beiden Gruppen der Aeltesten abschließen — hier jugendlich schöne Gestalten, Engel des Friedens, deren Geschäft Anbetung und Dienst unter den Heiligen ist.

Die ganze himmlische Erscheinung, welche den bei weitem größten Raum des Blattes einnimmt, ist von leicht gekräuselten Wolken getragen. Unter diesen ist eine der anziehenden Fernsichten mit Wasser, Bergen, Bäumen und Häusern sichtbar, wie Dürer sie zu zeichnen liebt. Darüber erhebt sich eine Bergspitze, auf welcher Johannes knieend und mit verwundert ausgebreiteten Händen weilt, um das Gesicht zu betrachten. Zu ihm neigt sich einer der Aeltesten herab, um das letztere ihm zu deuten. — Diese Episode der Darstellung ist es vorzüglich, was uns veranlaßt, dieses Blatt an diesen Platz zu versetzen und auf das 8. Kapitel des Textes zu beziehen. Denn hier wird auch diese einzelne

Thatsache erwähnt, aber nicht im 14. Kapitel. Und Dürer, dessen gewissenhaftes Anschließen an den Wortlaut ja Heller selbst so sehr rühmt, daß er ihm gar theologisches Verdienst zuschreibt, würde schwerlich sie hinzu erfunden haben, wenn der Bibeltext nicht Veranlassung dazu gegeben hätte. Ueberhaupt dürfte hier in Betracht zu ziehen sein, daß die Fassung des 7. Kapitels der Art ist, daß es durch den Reichthum seiner Bilder und die genaue Ausmalung derselben den Künstler auffordern mußte, gerade an dieser Stelle seine Phantasie schaffend walten zu lassen, während der erste Vers des 14. Kapitels nur vom Lamme Gottes auf dem Berge Zion und von den Tausenden spricht, welche den Namen seines Vaters auf der Stirne geschrieben tragen, ohne weitere Ausmalung. Den zweiten Vers hier herbeizuziehen war ganz unnöthig, denn er enthält überhaupt keine darstellbaren Bilder und noch weniger etwas von dem, was Dürer auf diesem Blatte dargestellt hat. Alles, was wir hier sehen, paßt vielmehr bis in's Einzelnste auf die zweite Hälfte des 7. Kapitels. Wir haben da das Lamm auf dem Stuhle — den wenigstens der Regenbogen so gut vorstellen kann, wie den Berg Zion — die vier Thiere, die Engel und die vier und zwanzig Aeltesten, welche den Thron des Lammes umgeben, ferner die Erlösten mit Palmzweigen und weißen Gewändern, das Blut des Lammes, das einer der Aeltesten in einem Kelch auffängt, endlich, wie hervorgehoben, die Unterhaltung des Evangelisten mit einem aus der Zahl der Vierundzwanzig.

Nicht unbemerkt wollen wir indeß lassen, daß auch der Nachdrucker Dürer's die andere Reihenfolge innehält und, nach der Ueberschrift auf dem vorhergehenden Blatte, dasselbe auf das ganze 7. Kapitel bezieht.

Das folgende Blatt umfaßt das 8. Kapitel: die Vertheilung der Posaunen an die sieben Engel und die daraus hervorgehenden Plagen. Hinter einem

Altare in der oberen Mitte des Bildes wird die Gestalt Gott-Vaters sichtbar, der mit beiden Händen die Posaunen hinausreicht. Alle Engel haben die ihrige erhalten bis auf zwei, denen sie eben in die Hand gegeben wird. Zwischen dem Altar und der Person Gottes steht der Engel mit dem Rauchfaß, der Feuer auf die Erde wirft, welches in brennenden Flocken herabfällt. Vier der Engel, von denen zwei der Erde näher geschwebt sind, lassen ihre Posaunen bereits ertönen und die verhängnißvolle Wirkung folgt dem Schalle. Unter dem Engel der linken Seite greifen aus den Wolken zwei mächtige Fäuste, die einen brennenden Berg gepackt haben, den sie in das Meer stoßen. Dieses verwandelt sich unter den Feuermassen, die zischend und flackernd daraus hervorströmen, in schwarzes Blut, von dem brandend das Wasser sich scheidet und einem Theile der Schiffe, die es trägt, den Untergang bereitet. Aus einer Stadt, die wir in der Ferne vor einem kahlen Gebirge sehen, schlagen ebenfalls bereits die hellen Flammen empor. Zwischen beiden hindurch fällt der große Stern in einen Brunnen. Nicht weniger macht auf der rechten Seite sich das Verderben geltend. Hier breitet sich, am Ufer des Meeres, in baumreicher Landschaft ebenfalls eine Stadt durch die Hügel, in die hier das hohe Gebirge des Hintergrundes sich verliert. Aber schon haben die ersten mit Hagel und Blut gemischten Flammen des posaunenden Engels den Boden erreicht und das Erdreich des Vordergrundes in eine öde Steinmasse verwandelt. In den breiten Flammenbüscheln werden zugleich die Heuschrecken sichtbar, die als andere Plage erst im folgenden Kapitel auftreten. Zwischen den beiden Engeln stürzt der Adler herab, indem die Wehlaute, die er ausstößt, vor ihm geschrieben stehen. Zu beiden Seiten bemerken wir Sonne und Mond innerhalb Wolkenlücken, matten Scheines und traurigen Aussehens, wie im Verlöschen begriffen. — Die Engel sind hier

jugendlicher gehalten, weil sie mehr Verkünder als Bringer der Plagen sind, aber trotzdem mächtig, zum Theil wild von Aussehen, ganz geeignet, Zeugen des schrecklichen Schauspiels zu sein, das unter ihrem Tone sich entfaltet.

Zu den gewaltigsten Compositionen nicht nur dieses Werkes, sondern unter allen, die je künstlerische Hand geschaffen, gehört die neunte: die vier Engel vom Euphrat, den vierten Theil der Menschheit tödtend (Kap. 9 V. 13 — 21). Zuoberst, von einem Regenbogen umgeben, erblicken wir Gott-Vater in halber Figur, mit ernster Miene auf das Geschick der Erdbewohner herabschauend. Die bereits geblasenen Posaunen befinden sich in seinen Händen. Ihm zur Rechten schwebt der Engel, der die fünfte Posaune geblasen, nach Vollführung seines verhängnißvollen Amtes gleichsam wehmüthig und anbetend die Hände faltend. Zur Linken läßt ein anderer die sechste Posaune ertönen, welche die vier Engel vom Euphrat löst. Unter dem Regenbogen hält sich die Bundeslade mit vier blasenden Köpfen an den Ecken, die Grenzscheide zwischen den oberen und unteren Regionen bildend. Durch die letzteren zieht bereits in vollem Fluge die Schaar der gepanzerten Reiter auf Rossen mit flammenspeienden Löwenköpfen, um zu vernichten, was den Engeln entgeht. Sie ziehen über diese hinweg ins Weite, an einen Punkt, wo die letzteren ermüden werden. Denn noch zeigen diese sich unten gerüstet zur Arbeit, daß kein Uebersehen zu fürchten ist. Alles erliegt den Streichen der Würgenden, vom Niedrigsten bis zum Höchsten. Neben einander sehen wir im Vordergrunde rechts Kaiser und Papst von einem der Engel den tödtlichen Streich empfangen, nachdem er eben über eine wankende Bischofsmütze hinweggeschritten ist. Zur Linken haut ein anderer Engel ohne Widerstand einen Reiter vom Pferde. Männer und Frauen fallen durch einander; der Tod spielt auf den Gesichtern in

allen Zügen; wahre Schauer des Gerichts dringen aus diesen wenig gekünstelten Gruppen. Die Engel erscheinen eher wie Furien aus einer Tragödie der Alten, denn als Mitglieder der seligen Geister, mit denen unsere Vorstellung den Himmel bevölkert. Gleichwohl hält der Künstler sich genau an die Idee des Evangelisten, dessen Engel wirkliche Würgengel sind, schon durch ihre Natur zum Morden getrieben. Sie liegen gebunden am Euphrat und werden erst auf Geheiß des Herrn von einem anderen Engel losgelassen.

Den Engel mit Säulenfüßen (Kap. 10 V. 1—11) der sonst gewöhnlich bei bildlicher Darstellung sehr unförmlich ausfällt, hat Dürer bewältigt, indem er aus den widerstrebenden Elementen möglichst wenig eine menschliche Figur herauszuzwingen suchte. Auf Meer und Erde, darin sich der Vordergrund theilt, neigen sich zwei Säulen gegen einander, die oben ein Gewölk und darüber einen Strahlenkranz tragen, aus dessen Mitte ein Gesicht schaut und ein im Innern des seltsamen Gebäudes wohnendes Wesen von menschlicher Gestalt ahnen läßt. Zu vermeiden war freilich nicht die Hand, die Johannes das Buch zum Verschlingen hinreicht. Dieser weilt halb kniend neben der Gestalt in einer Vertiefung des Erdbodens, den einen Zipfel des Buches schon im Munde haltend. Neben ihm liegt das Buch, das er selbst schreibt. Seine Gestalt ist etwas reckenhaft, wie in den früheren Darstellungen; gewaltiger noch sind die Formen des Engelskopfes, dessen Stimme allerdings dem Donner gleichen muß, wenn sie sich erhebt. Oben in der Luft, zur linken Seite sehen wir die Lade schweben, von kleinen Engeln bewacht. Ein größerer schwebt eben mit einer Botschaft Gottes nach der anderen Seite hin zur Erde nieder, wo diese über den beiden erstgenannten mit einer schönen Baumgruppe sich höher erhebt. Auf dem Meere sehen wir einen Delphin sich

tummeln und Schwäne und Schiffe ihre freie Straße ziehen, unbekümmert um die seltsamen Dinge, die während der Zeit im Himmel vorgehen.

Auf dem folgenden Blatte sehen wir das mit der Sonne bekleidete Weib (Kap. 12 V. 1—6.) Sie steht, nach dem Texte der Bibel, auf der Mondsichel, die Sonne umgibt sie in Gestalt einer Strahlenglorie; auf dem Haupte trägt sie die Krone mit zwölf Sternen — ganz in der Weise, wie in der alten Kunst Maria als Himmelskönigin dargestellt wurde, welche Auffassung ohne Zweifel auf dieser Beschreibung der Offenbarung fußte. Merkwürdig ist, daß Dürer schon herausgefühlt zu haben scheint, daß in dieser Beschreibung an die wirkliche Mutter des Heilandes nicht gedacht, sondern nur eine der phantastisch-symbolischen Gestalten vorgeführt worden, daran die Offenbarung überreich ist. Er hat sich erlaubt, ohne durch den Bibeltext veranlaßt zu sein, ja vielleicht um dieses Weib nicht mit der Mutter des Herrn verwechselt zu sehen, demselben ein mächtiges Flügelpaar anzufügen, was er bei Abbildung der letzteren sicher nicht würde gethan haben. Das Weib hat bereits ihr Knäblein geboren und wir sehen dasselbe über ihrem Haupte von zwei Engeln auf einem Tuche in die Höhe getragen — eine Darstellungsart, die, namentlich bei Aufnahme einer Seele in den Himmel, schon durch die ältere Kunst überliefert war. Oben in den Wolken erscheint, um das Kind bei sich aufzunehmen, Gott-Vater, wie gewöhnlich in halber Figur, von Engelschaaren umgeben. Unten, vor dem Weibe, sehen wir den furchtbaren Drachen, mit seinen schlangenhalsigen Köpfen das Erdreich umzingelnd und mit dem Schweife das Drittheil der Sterne vom Himmel herabziehend. Er tobt vor innerer Wuth, da ihm seine Beute entgangen, und scheint sich zum Sprunge auf das Weib bereit gemacht zu haben. Aber von oben winkt warnend

herab der Herr und das Ungeheuer hemmt die Tatzen und wirft die gehörnten Köpfe herum.

Bild 11 zeigt den Erzengel Michael mit dem großen Drachen kämpfend (Kap. 12 V. 7 — 9). — Diese Darstellung, die in der älteren deutschen Kunst, in welcher der heil. Georg den Erzengel verdrängt hatte, seltener, dagegen in der italienischen und späteren Kunst häufiger vorkommt, sehen wir hier von Dürer ganz abweichend von der Weise aufgefaßt, die wir sonst zu sehen gewohnt sind. Wir haben hier nicht den mächtig beschwingten Jüngling in römischer oder mittelalterlicher Rüstung, der mit flammendem Schwerte oder ritterlicher Lanze den Teufel bekämpft. Hier tritt vielmehr Michael mit den an seiner Seite kämpfenden Genossen wieder in der Gestalt jener Engel auf, die wir nach ihrer Lösung von den Ufern des Euphrat und das dritte Theil der Menschen erwürgend schon auf einem früheren Blatte kennen lernten. Sie erscheinen als übermenschliche, gewaltig und fast dämonisch aussehende Wesen, mit wilden ungebundenen Haaren, in langen, mit Stricken gegürteten Gewändern, was ihnen das Ansehen von Weibern verleiht. Nur einer dieser Engel, von jugendlicherem Aussehen, hat das Haar sorgfältig geordnet, mit einem Stirnbande umgeben, darunter es in dichten Locken hervorquillt. Auch ist sein Gewand mit einigem Schmucke versehen, dessen die anderen gänzlich entbehren. Der Kampf findet in freier Luft statt, ohne den schweren Wolkengrund, den wir sonst gewöhnlich den Streitenden als Ersatz des Bodens gegeben sehen; St. Michael schwebt voran, mit der ganzen Wucht seines riesigen Leibes auf dem Bauche des Hauptdrachens lastend und einen Spieß ihm in die Kehle bohrend. Zwei der anderen Engel sind mit Schild und Schwert bewaffnet, der vierte und zwar der jüngere mit einem Bogen, davon er eben einen Pfeil in den feuerspeienden Rachen eines

anderen Teufels schnellt. Dieser kommen fünf vor, phantastische, unbeschreibbare Gestalten, in deren Bildung die Eidechsenform vorherrscht. In der ganzen Kampfscene waltet das bewegteste Leben; mit ungeheurer Wucht sieht man den Knäuel sich zur Erde hinabsenken. Ein dunkler Himmel scheint mit hinabzusteigen. Noch aber breitet sich die Erde in lieblichster Landschaft, rein und sonnenbeschienen unter dem Kampfe aus, als ob sie nicht ahnete, welche Verdunkelung ihr bevorstehe. Dürer hat in diesem hervorgehobenen Gegensatze wieder die ganze Tiefe und Süßigkeit seines Gemüthes herausgestellt. Wie glücklich ließe sichs wohnen in diesem reizenden Wechsel von Wasser und Land, Berg und Thal, Wald und Wiese! Und die Menschen, dieses Geschlecht voll unvertilgbaren Glückseligkeitsbedürfnisses und Vertrauens, haben es sich bereits wohl sein lassen. Sie haben überall Häuser und Hütten, Brücken, Thore und Kirchen mit zum Himmel weisenden Thürmen gebaut. Auf dem See ziehen sie mit lustig bewimpelten Fahrzeugen von einem Ufer zum andern. Und schon ist der Unhold unterwegs, der, aus dem Himmel verstoßen, den Menschen den Frieden hinwegnimmt. —

Bild 12 umfaßt das 13. und verschiedene Stücke des 14. Kapitels, die Anbetung der beiden Thiere und den thronenden Menschensohn mit den Engeln, welche verschiedene Elemente der Künstler zu einem Bilde mit einheitlichem Eindruck zu verarbeiten verstanden hat. Den Vordergrund bildet ein steiniger Vorsprung des Meeresgestades. Von rechts schreitet der Drache mit den sieben Köpfen und zehn gekrönten Hörnern, links das Thier mit Widderhörnern, in Gestalt eines Löwen herauf, zu dessen beiden Seiten Feuer wie geschmolzenes Blei herabregnet. Vor dem Drachen liegen in zwei Gruppen die Erdbewohner, die ihn anbeten, in der ersten Kaiser und Kaiserin mit dem

kaiserlichen Rath in alter Schellentracht und anderen Nahstehenden, auch ein vornehmer Türk mit Turban und Kaftan; in der zweiten Gruppe Männer und Weiber niederen Ranges, darunter ein Mann mit seltsamer Kopfbedeckung, die ein Helm in Gestalt eines Hahnes mit ausgebreiteten Flügeln bildet, welchen, vielleicht nicht ohne Bedeutung, Dürer auch sonst noch einmal angewendet hat. Die scheußlichen Köpfe des Drachen: Löwe, Schlange, Schnecke, Kaninchen, Gans u. s. w., wiegen sich riesengroß auf langen Hälsen über dem knieenden Haufen, dessen stupider Ausdruck ihn trefflich als die große gedankenlose Menge charakterisirt, die vor den im Wachsthume der Jahrhunderte groß und stark gewordenen Vorurtheilen kniet. In das grimmige Aussehen der Drachenköpfe mischt sich ein gewisses Selbstgefühl und Wohlgefallen über die Anbetenden, nur einer biegt sich erschreckt und furchtsam zurück, als hätte er die tödtliche Wunde schon empfangen, von welcher der Erzähler spricht. Ueber der Gruppe schwebt mit gezücktem Schwerte der Engel, der in Gestalt eines Kreuzes das ewige Evangelium trägt (Kap. 14 V. 6). Die obere Mitte des Blattes, einen wolkenleeren, strahlenerhellten Raum, nimmt die thronende Gestalt Dessen ein, der gleich ist einem Menschensohne (Kap. 14 V. 14), im Mantel, mit goldener Krone und scharfer Sichel in der Rechten. In majestätischer Ruhe, die Anfang und Ende überschaut, thront er über dem Aergerniß der Erde. Zu seiner Rechten, auf den Windungen des Wolkenkranzes, der das Strahlenmeer der göttlichen Allmacht umgibt, knieen zwei anbetende Engel, in Gestalt eines Kindes und einer Jungfrau. An der anderen Seite schwingt sich der Engel hinab, der mit der scharfen Hippe die zeitigen Trauben der Erde zu erndten beauftragt ist (Kap. 14 V. 17).

Das vorletzte Blatt versinnlicht die Gestalt und Geschichte der großen babylonischen Hure (Kap. 17 und 18).

Wir sehen sie in der bekannten Gestalt eines üppigen Weibes auf dem siebenköpfigen Drachen sitzend. Dürer charakterisirte sie, indem er die nicht allzu züchtige, auch damals schon angefeindete Tracht seiner Zeit noch mehr übertrieb, vorzüglich in dem tief entblößten Busen, davon das Kleid bis über die Schultern herabsinkt. Mit der Rechten hält sie den mit Greuel und Unsauberkeit gefüllten Becher hoch empor. Das Thier, auf welchem sie reitet, geschuppt und befiedert zugleich, mit Krallen und Schwimmhäuten versehen, schreitet über ein Wasser weg auf ein erhöhtes felsiges Ufer. Vor seinem Schritte schlägt aus dem Boden üppiges Unkraut, hinter demselben Feuer auf. Sieben lange Hälse recken sich mit ungeheuerlichen, zum Theil einfach, zum Theil zweifach gehörnten Köpfen empor. In deren Bildung schließt Dürer zum Theil den Erfindungen der älteren Kunst sich an, indem er sie in phantastischer Vereinigung aus Theilen verschiedener wirklicher und fabelhafter Thierköpfe zu einem Schreckbilde zusammensetzt; zum Theil weiß er aber auch schon, was zu bemerken ist, bei einheitlicher Durchbildung den Köpfen durch den bloßen Ausdruck von Wuth und Bosheit jenen teuflischen Charakter aufzudrücken, den später Rubens in genialster und wahrhaft schreckhafter Weise ausbildete. Vor dem Weibe, an der linken Seite des Bildes, steht der Haufe ihrer Anbeter, eine Gruppe von charakteristischen Gestalten, in denen Dürer wiederum die verschiedenen Schichten der menschlichen Gesellschaft darzustellen beabsichtigte, dem Drachen zunächst, vom Rücken gesehen eine gewichtige Person mit großer turbanförmiger und von einer Krone umzogenen Kopfbedeckung, hermelinbesetztem Mantel und schweren goldenen Ketten. Unter den Anderen bemerken wir noch als besonders kenntlich gezeichnet, einen reichen Bürger, vielleicht Handelsherrn, mit feistem Gesichte und rauhem Filzhute, einen stolzen Kriegsmann mit Hellebarte

und hohem Federbusche. Ihnen allen kommt, wie man sieht, die Erscheinung nicht zum ersten Male; sie haben in ihrer Gesellschaft gelebt; aber dennoch übt sie ihre Macht über sie aus. Nur ein Mönch, der auch nicht fehlt, sieht diesmal weiter. Er sinkt zusammen und faltet die Hände, indem Schrecken und Furcht sein Antlitz durchfahren. Denn während unten die Babylonierin noch einherstolzirt, schwebt bereits über ihr der Engel des Herrn, der ihr Strafgericht verkündet, und dieses selbst sehen wir weiter unten, in der Ferne schon in schrecklichster Weise ausgebrochen. Da liegt am Ufer des Meeres die Stadt, wo die Buhlerin ihren Sitz und ihre Herrschaft hatte, wohin aber ihr Thier sie nimmer zurücktragen wird. Denn jene verzehren die Flammen, die schon züngelnd weit über die Wasserfläche spielen und hoch aufschlagen, ihre Rauchballen mit den Wolken vermischend, als wollten sie den angenehmen Geruch des Opfers zum Himmel tragen. Von der linken Seite her, durch eine Wolkengasse zieht eine reisige Schaar gegen die Bewohner der Stadt heran, und, gewissermaßen symbolisch den plumpen Fall des Ungeheuers andeutend, schleudert neben dem ersten Engel ein anderer einen Mühlstein ins Wasser.

Teufel und Drachen spielen, wie wir gesehen, auf den vorhergehenden Blättern eine Hauptrolle. Dazu gibt dann das letzte einen besänftigenden Schluß, indem es darstellt, wie der Engel den bösen Geist im Abgrunde verschließt. Der letztere, früher in furchtbarer Drachengestalt, vielköpfig und mit Löwenkrallen auftretend, ist hier zu einer elenden Eidechse zusammengeschrumpft, zwar immer noch scheußlich genug anzusehen, doch schon an die Rolle des armen Teufels erinnernd, die er später spielt. Der Engel, schon an Größe und Gliederbau dem Feinde überlegen, nöthigt ihn, in ein enges Loch, das in die Erde hinabführt, zu steigen, worin er ihn mit einem eisernen Deckel ver-

schließen wird. Im Hintergrunde erblicken wir eine weitummauerte und hochgethürmte Stadt, das neue, himmlische Jerusalem, vor dessen Thore ein Engel die Wache hält. Mit einem anderen Engel steht Johannes zur Seite auf einem Berge und läßt sich die letzten Erscheinungen seines Wundergesichtes erklären, die er in der Stellung eines aufmerksam Horchenden aufnimmt.

In der dritten Ausgabe seines Werkes vom Jahre 1511 verzierte Dürer, wie bemerkt, den Titel mit einer Vignette, welche den Evangelisten vor der Jungfrau Maria die Offenbarung niederschreibend darstellt. Beide Hauptgestalten sind in halber Figur sichtbar: die heil. Jungfrau mit dem Kinde im Arme, von einem weiten Strahlenkranze umgeben, mit Sternen gekrönt, vom halben Monde getragen; der Evangelist neben seinem Adler an einem grasbewachsenen Felsenvorsprunge ruhend, auf welchem das Schreibzeug steht. Auf dem Knie hält er das Buch, in der Rechten die Feder, während er die ausgestreckte Linke und das erhobene Auge auf die Himmelskönigin richtet, von der er den Inhalt seiner Offenbarungen zu empfangen scheint.

Anlaß dieser Vermehrung des Buches war ohne Zweifel die ähnliche Ausstattung mehrer anderer solcher Arbeiten, die Dürer damals herausgab und die wir weiter zu besprechen haben werden. Doch würde solche Zufälligkeit als Ursache nicht ausreichend gewesen sein, wenn nicht der Sache auch ein Sinn zu Grunde gelegen und eine erregbare Saite im Geiste des Künstlers und der Zeit getroffen hätte.

In der Offenbarung St. Johannis spielen die Gestalten Gott-Vaters und des Sohnes die Hauptrolle; die Mutter des letzteren konnte in ihrer höchsten Bedeutung als Königin Himmels und der Erden noch nicht vorkommen, da sie dieselbe erst viel später erlangte. Aber zu welchem Ansehen sie mit der Zeit in der Anschauung der Menschen gestiegen war,

sehen wir neben häufigen anderen Zeugnissen auch aus dieser Dürer'schen Darstellung. — In der Auffassung der Legende, welche die Kunst getreulich unterstützte, wie sie von jener getragen wurde, war Gott-Vater als schnellgerechter Hausvater in der himmlischen Familie hervorgegangen, den zu besänftigen selbst den Heiligen nicht immer bald gelang, dem die armen Menschen sich nie nahten, ohne jene vorzuschieben. Auch die Gestalt Christi war so verzerrt und abgeblaßt, daß ohne inneres Grauen ihr die Menschenseele nicht nahen konnte. Er war unter ihnen stets nur als der leidende, getödtete zugegen, thronte über ihnen unmittelbar zur Rechten Gottes und seine Wunden leuchteten auch da wie Blitze; ein Schwert und eine Lilie gingen aus seinem Munde, beides den Menschen gleich unfaßlich und furchtbar. Vater und Sohn waren, wie sie erschienen, beide rein Geschöpfe der Lehre, bezogen nur auf das menschliche Denken und Thun. Eine reine Geburt des menschlichen Herzens, eine Wiederherstellung der von Verstand und Gebot zerschlagenen Seele war die Jungfrau Maria, zu der deshalb man alle tiefsten und heiligsten Regungen und Fühlungen, alles Sehnen, Hoffen und Wollen, alles wahre Bedürfen und Glauben in Bezug setzte. Maria bildete die hülfreichste und mächtigste Mittlerin zwischen Gott und der Welt; sie war die Herrin und die Frau im Hause des Himmels und das junge Volk der Christenheit hielt sich an sie wie das Kind an die Mutter. Sie ward am höchsten verehrt, weil sie am wahrsten und innigsten empfunden wurde; zu ihrer Verherrlichung durften Leidenschaft und Phantasie beitragen, denen Verstand und Lehre endlich gern nachfolgten. Alles, was diese ursprünglich in die Gerechtsame von Vater und Sohn verwiesen, das Schicksal der Menschen im Leben und Tode, die Regierung der Welt, trat augenblicks unter die Obhut der heiligen Jungfrau, sobald Herz und Sinn der Menschen mit eigenem

Interesse sich darauf richteten. So widmete auch Dürer gleichsam, indem er die Schrift in das Bild übersetzte, sein Werk der Mutter Gottes und der Menschen.

Indem wir so versucht haben, das erste größere Werk Dürer's in kurzen Beschreibungen näher vor Augen zu führen, dürfen wir nicht entfernt beanspruchen, beim Leser denselben Eindruck hervorgerufen zu haben, welchen das Ansehen desselben auf den Beschauer macht. Wenn überhaupt die Werke Dürer's, so sind vor allen dessen Bilder zur Offenbarung St. Johannis, darin seine Eigenthümlichkeit sich noch am unbefangensten, am wenigsten durch verstandesmäßige Regelung auf allgemeine, durch das Wort zu bestimmende Grundlagen gebracht ausprägt, schwer zu beschreiben. Jede Einzelnheit spricht da, obwohl zum Ganzen stimmend, auf besondere Weise; auch die kleinsten Züge tragen einen Charakter, daß man sieht, sie können nur Dürern und seinem Werke angehören. Auch auf die Zeitgenossen konnte dieses nicht verfehlen, großen Eindruck zu machen. Da war mehr, als was man bis dahin von ähnlichen Arbeiten zu empfangen gewohnt war, mehr als bloße Unterstützung der trägen Phantasie oder gelegentliche Belustigung des Auges. Die Großartigkeit der Darstellung mußte das Dargestellte noch bedeutender erscheinen lassen, als es sonst schon war, und jene dadurch selbst bedeutend werden. Es war hier nicht nur innerhalb bestimmter Grenzen Tüchtiges geleistet, sondern der bis dahin bekannte Kreis des zu Leistenden so weit überschritten, daß auch die Kraft, welche dieses vollbracht, von da an in der Schätzung der Menschen eine ganz andere Stelle einnehmen mußte. Dem Blödesten mußte klar werden, daß die künstlerische Behandlung auf den Gegenstand einzuwirken im Stande, daß die Kunst eine selbständige Macht sei mit eigenem Vermögen und Verdienste. In diesem Werke zeigte sich die Thätigkeit des Geistes der selbst außergewöhn-

lichen Fertigkeit der Hand so weit überlegen, daß die Kunst nicht mehr als Handwerk gelten konnte. Diese als selbständige und ebenbürtige geistige Macht in das Bewußtsein der Menschen einzuführen und ihrem bildenden, veredelnden Gange durch unsere Geschichte den Weg zu bereiten — dazu haben Dürer's Bilder zur Apokalypse sicher ein Bedeutendes mitgewirkt. — Heller hält die letzteren für die ältesten Holzschnitte Dürer's. Es wäre zu verwundern, wenn derselbe sich an ein so großes Unternehmen gewagt hätte, ohne vorher wenigstens über die Art der Ausführung sich durch einige Proben vergewissert zu haben. Denn es ist zu bedenken, daß damals der Holzschnitt durch Andere noch zu keinem irgend merklich hohen Grade der Vollendung gebracht war. Es scheint uns vielmehr wahrscheinlich, daß Dürer, durch einige Versuche im Holzschnitt befriedigt, auf den Gedanken kam, diese Manier der Vervielfältigung auf ein größeres Werk anzuwenden. Bis jetzt erwiesen, fallen ja auch wenigstens zwei Holzschnitte vor die Entstehungszeit der Apokalypse, die schon besprochenen drei Reiter, welche von Todtengerippen überfallen werden, und der Pestmann. Als vor der Apokalypse entstanden, möchten wir auch den großen Holzschnitt: die heil. Familie mit den drei Kaninchen betrachten, dessen einfache Anlage dem Holzschnitte noch nicht so viel zutraut, wie es schon in den Bildern zur Offenbarung geschieht, und dessen groteske Formen einen wenigstens ebenso jugendlichen Künstler verrathen, wie die Ueberschwenglichkeiten des genannten Werkes, die durch den Gegenstand mehr gerechtfertigt waren.

Maria ist auf einer Rasenbank sitzend dargestellt; der Christusknabe, ein kernhafter Bursche, dem es zur Weltbezwingung wenigstens an der leiblichen Kraft nicht fehlen wird, steht von ihrer Hand unterstützt auf der Mutter Schooße und blättert in einer großen Postille, in der eben die letztere

gelesen zu haben scheint. Hinter den beiden, wie im Begriff wegzugehen, steht Joseph, mit Gesichtszügen, die eine noch etwas ungelenke Hand umrissen hat. Ueber der heil. Jungfrau schweben zwei Engel, welche ihr eine Krone aufzusetzen im Begriff sind. Den Vordergrund füllt überreichlicher Graswuchs mit ähnlichen ornamental behandelten Blättern, wie wir sie schon auf den frühesten Dürer'schen Stichen getroffen haben. Im Grase, vor den Füßen der heiligen Mutter, spielt eine Gesellschaft von drei Kaninchen, zwei beisammenhockend, das dritte wegspringend, von so unnachahmlich naivem, drolligem Ausdrucke, daß das Blatt mit Recht von diesen seinen Beinamen erhalten hat. Eine reiche Landschaft bildet den Hintergrund. Wohl noch älter, vielleicht früher als der älteste datirte Holzschnitt von Dürer ist ein anderer von kleinerem Formate, der hl. Christoph, der das Jesuskind durchs Wasser trägt. Die Auffassung weicht von der, welche zu jener Zeit so häufig vorkommt, im Ganzen nicht ab, und vielleicht hatte das Dürer'sche Blatt auch keinen anderen Zweck, als die damals auf Märkten und vor den Kirchthüren feil gebotenen Heiligenbilder mit derselben Darstellung. Denn es galt der Glaube, daß, wer das Bild des hl. Christoph ansehe, des Tages keines jähen, unbußfertigen Todes sterben könne. St. Christophorus schreitet mit fliegendem Gewande, auf einen starken Stab gestützt, ziemlich heftigen Schrittes durch das Wasser, auf dessen vorderem Ufer ein kleiner Einsiedler steht, um mit der Laterne den Weg zu erhellen. Durch die Luft zieht ein Schwarm Vögel, von denen man für dieses Blatt den Beinamen entlehnt hat, um es von zwei anderen Darstellungen desselben Gegenstandes, die Dürer später fertigte, zu unterscheiden. Die Zeichnung ist noch sehr unvollkommen, selbst fehlerhaft; der Schnitt zeigt eine wenig geübte Hand und könnte ein Versuch von Dürer selbst sein, der, als er noch eine solche Zeichnung

entwarf, schwerlich sich hinaus wagte, um sie zur Ausführung einem fremden Formschneider zu übergeben.

Dem Ansehen nach schließt an diesen Holzschnitt ein anderer kleiner sich an: Maria im Zimmer, von Joseph und zwei Engeln umgeben, von denen der eine dem Kinde, welches auf einem Kissen im Schooße der Mutter steht, zwei Vögel darreicht. In den beiden Winkeln, welche der Bogen oberhalb der Gruppe gegen den eckigen Abschluß des Bildchens offen läßt, sind Adam und Eva, in leicht zu verstehender Beziehung gegen die göttlichen Retter des Menschengeschlechtes, angebracht. Das Blatt ist zwar schlecht geschnitten und wird wohl mit Recht zu den früheren Arbeiten Dürer's gerechnet, doch zeigt die ganze Erfindung bereits zu viel Ueberlegung, als daß man es als Jugendarbeit betrachten könnte.

Demselben Zuge künstlerischen Schaffens, dem die Bilder zur Offenbarung entsprangen, verdankten noch einige andere Holzschnitte verschiedenen Inhalts, aber den erstgenannten gleich an Format und Ausführung, ihre Entstehung.

Wir rechnen dahin zunächst die Hinrichtung der heil. Katharina. — Diese Märtyrin war bekanntlich die Tochter des Königs Costis von Cypern. Der römische Kaiser Marentius verdammte sie zum Tode. Nach der Legende sollte die christliche Jungfrau auf grausame Weise durch ein mit Messern besetztes Rad hingerichtet werden. Der Himmel indeß, der ihr nicht den Tod, aber die Pein ersparen zu wollen schien, schickte Feuer und Hagel, welche das Rad zerstörten. Die Heilige ward sodann mit dem Schwerte hingerichtet. — Diese verschiedenen Momente der Legende hat der Künstler in sehr anschaulicher und wirksamer Weise mit einander verbunden. Im Vordergrunde kniet, noch mit fürstlichem Schmuck angethan, die heilige Jungfrau, ergebenen und standhaften Sinnes das Haupt darreichend. Neben ihr

steht der Henker das lange Schwert aus der Scheide ziehend. Vor den beiden sieht man das zerschlagene und noch brennende Rad, das hinfort zum Zeichen der Märtyrin wurde. Das Feuer sprüht aber vom Himmel noch herab, mit dicken Schlossen untermischt, und einen Theil des himmlischen Zornes auch auf die Feinde des Glaubens aussendend. Wir sehen rechts im Mittelgrunde den heidnischen Kaiser unter den feurigen Strahlen mit dem Pferde stürzend. Sein Gefolge ist nicht weniger betroffen. Ein junger Mann, der davon verschlagen ist, erhält auf einer Anhöhe sich mühsam gegen das Toben des Ungewitters aufrecht. Nur der Henker, eine besonders schön gezeichnete Figur, für den Augenblick unter dem Schutze der göttlichen Zulassung stehend, bleibt unberührt. — Zeichnung und Schnitt des Blattes stehen an Werth und Charakter den besseren aus den Bildern zur Offenbarung so nahe, daß kein Zweifel sein kann, daß es gleichzeitig oder bald nach diesen entstanden ist.

Noch in Darstellung einer anderen Märtyrergeschichte, des Todes der Zehntausend zu Nikomedien, zahlte Dürer dem überlieferten Geschmacke einen Tribut, jedoch ebenfalls mit der nicht geringen ketzerischen Zuthat, daß er die ganze Thatsache nicht mehr in den bis dahin üblichen Gegensätzen von absoluter Nacht oder Helle, sondern schon mehr als eine in neuerem Sinne dramatisirte Scene mit gewisser Berechtigung auf beiden Seiten auffaßte. Auch die Seite der feindlichen Partei ist durch Personen von sehr anständigem Aeußeren vertreten; und mußte der Künstler, durch die Ueberlieferung der Legende bedingt, auch scheußliche Thaten darstellen, so bemerkt man, wir möchten sagen, zu seinem Ruhme, leicht, daß er die Uebereinstimmung zwischen diesen und den Personen nicht völlig erreicht. Uebrigens gelang es ihm vollkommen, diesen Gegenstand, der durch die Zahl der Mitspielenden sich der künstlerischen Auffassung fast eben

so sehr entzog, wie die überschwenglichen Phantasiestücke der Offenbarung, in dieser Beziehung vollkommen bewältigt habe. Man fühlt bei Anschauung dieses Blattes auf den ersten Blick, daß hier ein Mord im Großen vorgeht, und die lebendige Bewegung der Figuren läßt den Beschauer so wenig auf einem Punkte verweilen, daß die Einbildung, durch nachdrückliche Charakterisirung der einzelnen Gruppen noch mehr erregt, unwillkürlich über die Grenzen des Bildes hinausgeht. Im Vordergrunde links steht der heidnische König mit seiner Umgebung, die letztere in türkischer Tracht. Die Gesichter charakterisirt Härte und beim Könige jene feige Bosheit, in die das lange Anschauen fremder unnatürlicher Unterwürfigkeit das menschliche Gefühl zu verkehren pflegt. Im Angesicht dieser Versammlung liegt der Bischof, dem ein Henker, den Fuß auf des Leidenden Brust gesetzt, das Auge ausbohrt. Neben diesen beiden, rechts im Bilde, stehen drei Personen von verschiedenem Aeußern. Die eine ist ein wohl beleibter Mann in guter bürgerlicher Tracht, der, die Hand in die Seite gestemmt, mit jener Befriedigung der Unthat zusieht, die kraftlose Leute empfinden, wenn sie einmal etwas mit Energie durchgeführt sehen, sei es sonst immer, welcher Art es wolle. Der andere ist ein Reisender mit großschirmigem Strohhut, Mantel und Stab, dem die frische Luft das reine Gefühl wach gehaucht haben mag. Er wendet sich mit empörtem Gesichte und, wie man aus der Handbewegung sieht, mit lebendiger Rede gegen den Tyrannen, der mit hämischem Blicke ihm erwidert. Neben jenem steht ein Mann mit Kopftuch und langem Gewande, mitleidiger Miene, der die Empfindung zu theilen scheint, welcher der Andere Worte verleiht. Zwischen den beiden Gruppen des Vordergrundes hindurch sehen wir auf eine dritte, welche aus mehren Märtyrern besteht, die, entkleidet an einen Baum gebunden, von einem Henker gegeißelt werden. Umher liegen

Leiber und Häupter von Enthaupteten, zu denen die Gezüchtigten im nächsten Augenblicke auch gehören werden. Weiter im Hintergrunde sehen wir eine Schaar von Christen durch Henker in deutscher und türkischer Tracht eine bewaldete Anhöhe hinaufgetrieben, von der hinabgestürzt sie unten auf spitzige Pfähle gespießt oder von anderen Henkern empfangen werden, die auf die Verschonten harren. Ein Schwarm Raben und anderer Vögel ähnlichen Gelichters stürzt bereits auf die Beute herab. — Der Holzschnitt ist bei außerordentlicher Lebendigkeit in der Auffassung und bei vorzüglicher Ausführung von großer Wirkung, und wohl dieser haben wir zuzuschreiben, daß Dürer später vom Kurfürsten Friedrich dem Weisen den Auftrag erhielt, dieselbe Darstellung in einem Gemälde auszuführen, auf das wir zurückkommen werden.

Ein anderer in dieselbe Zeit und Reihe gehörender Holzschnitt ist die Erwürgung des Löwen durch Simson, welcher letztere als hagerer, aber nerviger Mann in phantastischer Zaddeltracht dargestellt ist. Die Bewegung der Gruppe ist lebendig, doch konnte dem Gegenstande keine tiefere Bedeutung beigelegt werden. Dasselbe gilt von einem anderen, hier aufzuführenden Holzschnitte, der gleichwohl in letzter Zeit ein eigenes Buch zu seiner Besprechung hervorgerufen hat. Wir meinen das Bad, über welches Dr. Sträter, Badearzt zu Aachen, die Ansicht entwickelt, daß Dürer es auf seiner niederländischen Reise während des Aufenthaltes zu Aachen im Jahr 1520 verfertigt, wenigstens die Zeichnung dazu entworfen habe [40]). Da wir aber die Ansicht des genannten nicht theilen, wollen wir die Gründe, die sich uns aufdrängen, den seinigen entgegensetzen und jene zu widerlegen suchen, vorher aber für die Leser, welche das Blatt nicht aus eigener Anschauung kennen, eine kurze Beschreibung desselben einfügen. Dürer zeichnet ein im Freien

befindliches, nur von einem Strohdache überdecktes Bad, das vorn von einer niedrigen Mauer, über welche wir in dasselbe hineinsehen, hinten von einer ebenfalls nicht hohen hölzernen, spitzausgezackten Wand umgeben ist. Ueber diese hinaus werfen wir den Blick in den Grenzbezirk einer Stadt, zum Theil mit alterthümlichen Gebäuden und Mauerwerk besetzt, zum Theil noch unbebaut, mit Bäumen und einem Brunnen auf freiem Platze. Von außen sehen wir einen Fluß einströmen, über welchen die Stadtmauer in mehren Bogen sich hinwegbrückt, die sämmtlich mit Gatterwerk versehen sind. Das Bad ist von sechs Männern besetzt, von denen einer nachlässig an einen niedrigen, mit einem Hahn versehenen Brunnenstock sich lehnt. Zwei hocken vorn im Wasser, von denen der eine das Haupt mit einer Tuchhaube, der andere mit einer Strohkappe bedeckt hat, um es gegen die Nässe zu schützen. Der eine hält einen Striegel zum Reinigen der Haut, der andere, wie es scheint, eine Nelke, wie man damals überhaupt wohlriechende Blumen mit ins Bad nahm. Zwei Musikanten, vielleicht auch nur Dilettanten, ebenfalls im Badecostüme, gewähren den Badenden einen Ohrenschmaus, indem der eine auf einer Flöte, der andere auf einer Geige spielt. Der letzte, eine sehr wohlbeleibte Figur, sitzt auf dem Mauerrande und leert einen Krug. Ueber den hölzernen Zaun hinweg sieht ein junger Mann in das Bad, mit etwas gesenktem Haupte und wehmüthigem Blicke, als nähme er gern an der Erlustigung der drinnen Befindlichen Theil.

Der erste Grund, welchen Dr. Sträter für seine Behauptung aufstellt, ist, daß es uns vollkommen unbekannt sei, daß irgend eine Badeanstalt im Beginne des 16. Jahrhunderts zu Nürnberg bestanden habe. — Hätte der genannte gebührlich deutsch statt französisch geschrieben, würde er die Ausdrücke wohl milder gewählt und seine Un-

kenntniß in der vorliegenden Frage weniger an's Licht gestellt haben. Denn es ist ja ganz bekannt, daß das Badewesen in früherer Zeit, wenn auch anders, doch mehr noch ausgebildet gewesen, als in unsern Tagen, und daß es das gesellschaftliche Leben tiefer durchdrang, als heute. Das Baden war im 16. Jahrhundert und schon früher so allgemein verbreitet, daß keinem Orte eine öffentliche, ja in größeren Städten keinem bedeutenderen Hause eine Privat-Badstube fehlte. Sie vertraten fast genau die Stelle der Badstuben bei den Alten und in mancher Beziehung auch die unserer Museen, Casino's u. dgl. Die beiden Geschlechter waren, wie auch Sträter im Nachsatze zu seinem Werke bemerkt, nicht streng getrennt, und die Gesetzgebung sah sich bald veranlaßt, das Badewesen mit unter ihre Aufsicht zu nehmen, endlich es als gesellige Unterhaltung ganz aufzuheben. Im 16. Jahrhundert aber noch waren z. B. die Meister verpflichtet, am letzten Tage in der Woche ihre Gesellen eine Stunde früher zu entlassen, damit diese das Bad besuchen könnten. Daß Bäder der gewöhnlichen Art in der Stadt Nürnberg schon vor dem 16. Jahrhundert in ziemlicher Anzahl vorhanden gewesen, hätte Jeder schließen müssen, der nur einige Bekanntschaft mit dem Badewesen der alten Zeit besitzt [41]). Aber es bestand daselbst auch ein Bad in unserm Sinne, ein eigentlicher Gesundbrunnen mit mineralischem Wasser und dieser Brunnen, das Wildbad auf der Schütt zu Nürnberg, hat sogar seine eigene Litteratur, die nicht unbeträchtlich ist. Hat man in unsern Tagen das Mineralbad als zu geringfügig auch eingehen lassen, so galt es in der Meinung der früheren Jahrhunderte doch nicht viel weniger als andere berühmte Bäder — wenigstens zu Nürnberg — und das wäre für die vorliegende Frage hinreichend. Wir wissen unter Anderm, daß im Jahr 1590 der berühmte Taubmann in Nürnberg eine Badekur durchmachte und

seine Gesundheit wieder herstellte [42]). Dasselbe war noch der Fall in den Jahren 1790, 91 mit dem Altdorfer Professor Will [43]). Aus dem entsetzlichen Bombast des Scultetus [44]) geht wenigstens hervor, daß derselbe urkundliche Nachforschungen über das Bad angestellt und gefunden habe, daß schon vor mehr als 200 Jahren vor seiner Schrift — also um 1460 —, an derselben Stelle ein altes Badhaus gestanden und damals erneuert worden sei. — Wenn es also galt, ein wirkliches Bad zu zeichnen, so hatte Dürer ein solches auch zu Hause und durfte es nicht erst in Aachen suchen. Was am Aachener Bade das wirklich Bedeutende und Berühmte war, die Zusammensetzung des Wassers, konnte er ja doch nicht in der Zeichnung wiedergeben, und das Aeußere der ganzen Anstalt war damals in Aachen gewiß nicht prächtiger als im reichen und großartigen Nürnberg. Aber, wird weiter geschlossen, Dürer würde nicht haben hoffen dürfen, die Aufmerksamkeit des Publikums zu erregen, wenn er einen Gegenstand, den täglich Jeder vor Augen hatte, veröffentlicht hätte. — Wir haben gesehen, wie allerdings der größte deutsche Künstler des 16. Jahrhunderts einige Male sich genöthigt sein ließ, durch Anregung des untergeordnetsten Interesses, durch Darstellung des Neuen, Seltsamen die Aufmerksamkeit und Kauflust der Leute rege zu machen. Doch glücklicher Weise blieben dies nur Ausnahmen und für gewöhnlich legte er seinen Arbeiten Motive zu Grunde, die eines echten Künstlers würdiger waren. Was aber war damals Merkwürdiges an einem Dudelsackpfeifer, an einem Fahnenträger u. dgl. und doch stellte er diese mit ziemlichem Aufwande von Fleiß und Kunst dar. Dürer wandte auch sonst Aufmerksamkeit auf seine Umgebung in Nürnberg. Heller nennt unter den Handzeichnungen Dürers: Einen Abriß der Brücke beim Haller Thürlein, eine Ansicht des ehemaligen Trockenstegs, eine Aus-

sicht von Dürer's Wohnhaus auf den Thiergärtner Thorplatz, eine andere ähnliche, eine Ansicht der Stadt selbst und eine der Johanniskapelle zu Nürnberg mit deren Umgebung u. s. w. — In Aachen hielt Dürer sich auf während der Krönung Kaiser Karl's V.; man sollte denken, er hätte seinen Mitbürgern etwas Merkwürdigeres daher mitbringen können, als das Bad, wenn dieses nicht besser aussah, als der strohgedeckte Holzschuppen auf dem Holzschnitte. Dazu war Dürer dort, wie wir später sehen werden, von den wichtigsten eigenen Angelegenheiten in Anspruch genommen. Es scheint uns viel eher, wenn Dürer bei Darstellung seines Bades einmal ein bestimmtes vor Augen gehabt haben soll, daß ihm die Gelegenheit eines solchen in seiner Vaterstadt näher gestanden. Der Eintritt des Flusses in die Stadt unter der Mauer weg mit den an der einen Seite desselben stehenden Häusern gleicht zu sehr der Pegnitz und ihrer Umgebung in der Nähe des Wildbades, als daß wir nicht sogleich daran sollten erinnert werden. Scultetus hebt in seinem Buche zweimal rühmend die Quadersteine hervor, mit denen das Bad bei seiner Erneuerung eingefaßt wurde und die wir auch auf dem Dürer'schen Holzschnitte finden. Aber es scheint uns ganz ungerechtfertigt, dem Künstler die Absicht unterzuschieben, daß er das bloße Portrait eines Bades habe geben wollen. Was er vom Bade selbst abgebildet, ist ja auch bei weitem nicht die Hauptsache; dies ist offenbar die Badegesellschaft, der das Wenige, was wir vom Bade sehen, nur als nothdürftige Umrahmung dient. Wenn Dürer aber im 16. Jahrhundert eine Badegesellschaft darstellte, so war das ganz dasselbe, wie wenn einer unserer Genremaler eine Abendgesellschaft, ein Lesezimmer, eine Weinprobe oder dgl. zum Vorwurf nimmt. Bei der damals allgemeinen Gewohnheit, sich des Bades regelmäßig zu bedienen und der Sitte, sich darin durch materielle und geistige Genüsse güt-

lich zu thun, war gewiß Jedem eine solche Darstellung eine angenehme Erinnerung und Wiederspiegelung eines schönen Theiles des Lebens, und Dürer konnte eher darauf rechnen, aus diesem Grunde als aus der bloßen Neugier des Publikums seinen redlichen Gewinn zu ziehen.

Die Darstellung von Bädern und Badzimmern wiederholt sich im 16. Jahrhundert noch sehr oft und nimmt theilweise, wozu die Wirklichkeit Anlaß gab, einen schmutzigen Charakter an. Wir erinnern nur an die Frauenbäder in Holzschnitt von Hans Sebald Beham, an das sogen. Bad der Wiedertäufer in Kupferstich von Virgilius Solis u. s. w. — Wir würden übrigens den Dürer'schen Holzschnitt auch nicht gerade benutzt haben, um in Bezug auf das Badeleben der früheren Zeit sittengeschichtliche Untersuchungen daran zu knüpfen, denn er liefert trotz seiner sonstigen Vorzüge doch nur spärliche Belege zu dem, was sonst schon bekannt ist. Wir haben ja noch schriftliche Badeordnungen und Beschreibungen aus alter Zeit, die mehr geben, als Abbildungen vermögen, und auch was die letzteren betrifft, so gibt es weit interessantere, d. h. lehrreichere, als das Dürer'sche Blatt [45]).

Weiter meint Dr. Sträter, der in Rede stehende Holzschnitt könne nicht früher entstanden sein als um das Jahr 1520, weil in dem Papiere, worauf die ersten Abzüge genommen seien, das Zeichen der großen Krone sich finde, die nur zwischen den Jahren 1520 und 1525 vorkomme. So viel wir haben in Erfahrung bringen können, existiren von diesem Blatte keine verschiedene, von einander merklich abweichende Ausgaben; sondern man wird nur, wie bei allen übrigen Blättern Dürer's, zu verschiedenen Zeiten je nach Bedürfniß Abzüge von der Platte genommen haben. Wie die Erfahrung aber lehrt, läßt die Güte eines Abzuges nicht immer auf die Zeitfolge desselben schließen, wenn

auch im großen Ganzen die ersteren immer besser sein werden als die letzten. Aber es findet sich, um sogleich ein bestimmtes Beispiel zu nehmen, daß Abdrücke der dritten Ausgabe der Bilder zur Offenbarung solchen aus der ersten an Reinheit und Schärfe des Druckes vollkommen gleich stehen. Tragen wirklich viele Abdrücke des Bades das Wasserzeichen der Krone und ist es richtig, daß dieses nur zwischen den Jahren 1520 bis 1525 vorkommt, was uns indeß sehr zweifelhaft scheint, so erfolgt daraus nur, daß man in diesen Jahren wiederum Abdrücke von der alten Platte genommen hat. Es existiren aber auch solche mit anderen Papierzeichen, z. B. mit dem Augsburger Pinienapfel, und warum sollten diese nicht aus früherer Zeit stammen? — Wir glauben aber im Bilde selbst ein hinreichendes Merkmal zu erkennen, daß dessen Entstehung in die letzten Jahre des 15. oder die ersten des 16. Jahrhunderts verweist. Die schon erwähnte Figur, welche über den Bretterzaun in das Bad guckt, trägt dieselbe Mütze, welche Dürer auf seinem Bilde vom Jahr 1498 angebracht hat. Diese Kopfbedeckung, um jene Zeit sehr gebräuchlich, war um 1520 schon völlig aus der Mode gekommen!

In die Reihe dieser Holzschnitte gehören auch zwei Blätter, die, an und für sich schwer erklärlich, einander zu ergänzen scheinen, doch auch zusammengenommen hinsichtlich des dargestellten Gegenstandes kaum zu bestimmen sind. Der Inhalt des einen Blattes ist folgender: Ein Ritter in der Rüstung, mit welcher wir gewöhnlich auf italienischen Bildern des 16. Jahrhunderts die Helden angethan sehen, liegt im Vordergrunde rechts mit dem Gesichte auf der Erde. Ihn deckt mit seinem Leibe ein ähnlich gerüsteter Krieger, der sich mit zerbrochenem und schon sehr schartigem Schwerte gegen den Angriff eines Mannes vertheidigt, der von den beiden sehr verschieden ist, aber offenbar im nächsten Augenblick ihrer

Herr werden wird. Er ist nur mit einem Ziegenfelle und einfachen Sandalen bekleidet; seine Waffe ist eine gewundene Keule. Wuthschnaubend tritt er mit gewaltigem Schritte an seine Gegner hinan und setzt dem einen den Fuß auf den Bauch. Die Scene wird noch belebt durch zwei Frauen, von welchen die eine, eine alte, nackte Bettel, mit einem Kinnbacken bewaffnet, auf ein junges Weib losschlägt, die mit fliegenden Haaren, die Arme wie zum Schutze über dem Haupte gekreuzt, davon eilt und, vor Furcht blind, bei den schon besiegten Rittern noch Schutz suchen zu wollen scheint. Die Ferne gibt den Blick auf das Meer, an dessen Ufer ein Löwe einhergeht. Oben ist eine Schriftrolle mit dem Worte „Erkules“ angebracht. Auf dem anderen Blatte ist ein Reiter dargestellt, der in vollem Galopp nach links sprengt, das Auge mit scharfem Blicke vorwärts gekehrt, die rechte Hand wie verwundert über einen Gegenstand, den wir außerhalb des Bildes suchen müssen, ausgestreckt. Hinter ihm her läuft ein Landsknecht mit einer Hellebarde. Ein halbgeschorenes Löwenhündchen begleitet die beiden, die Jemanden zu Hülfe zu eilen scheinen. Legt man dieses Blatt mit der linken Seite an das vorher besprochene, so erhält es für sich wenigstens einige Bedeutung, während die ganze Scene dadurch nicht verständlicher wird. Denn welche Scene aus dem Leben des Herkules, wie die Mythe des Alterthums es überliefert hat, paßt auf diese Darstellung? — Wir wüßten keine zu nennen. Die Scene ließe sich vielleicht eher erklären, wenn der Name des griechischen Heroen gar nicht genannt wäre. Klar ist nur, daß wir es hier mit einem Liebesabenteuer zu thun haben. Die beiden Ritter sind mit dem jungen Weibe von dem wilden Manne und der Alten, die wahrscheinlich zu letzterer in einer näheren Beziehung stehen, überrascht worden und empfangen den Lohn der Rache. Einen Fingerweis könnte nur das italienisch-antike Costüm

der beiden Ritter geben, das allerdings auffällt, da sonst Dürer dergleichen aus seiner eigenen Umgebung zu entnehmen pflegt. Hat er hier wirklich eine geschichtliche oder mythologische Scene versinnlichen wollen, so dürften wir den Quell wohl in einem der vielen damals erscheinenden, an die Sage des klassischen Alterthums anknüpfenden italienischen Liebesromane zu suchen haben, wohin außerdem der Orangenbaum auf dem zweiten Blatte deutet. — Im Jahre 1498 kam Willibald Pirkheimer aus Italien zurück und was er von dort herbrachte, theilte er gewiß ohne Rückhalt seinem Freunde mit. In beiden Holzschnitten sind die dem Formschneider besonders beschwerlichen Kreuzschraffirungen fast gänzlich vermieden. Wir dürfen deshalb ihre Entstehungszeit wohl ziemlich früh ansetzen, da Dürer auf späteren Blättern den Holzschneider weniger schont. Noch mehr sprechen dafür die Figuren des zweiten Blattes, die in deutscher Tracht erscheinen und nach dieser mit Sicherheit in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts zu versetzen sind. Die Haube z. B. welche der Reiter trägt, hängt noch nach hinten hinab, während sie bald, was wir bereits auf dem Bade sehen, eine gesteifte, nach oben gerichtete Form annahm. Die Spitzen der Fußbekleidung haben bereits, was in den neunziger Jahren geschah, die langen Schnäbel verloren, doch noch nicht, was das erste Jahrzehent des 16. Jahrhunderts brachte, den Anlauf zur entgegengesetzten Mode genommen.

Heller rechnet zu den frühesten Holzschnitten auch eine Kreuzigung Christi, den Calvarienberg, wie er dieselbe nennt, die nicht so umfangreich ist, wie die bisher aufgeführten Blätter und viel kleinere und feiner gezeichnete Figuren enthält. Schon daß Dürer in Zeichnung und Ausführung dieses Blattes sich und dem Holzschneider eine wesentlich schwierigere Aufgabe stellte, als in den vorhergehenden Arbeiten, könnte darauf hindeuten, daß seine Entstehung

später fällt. Zwar kommt auf demselben ein vollkommen aus der Zeit gekleideter Landsknecht vor, der in das erste Jahrzehent des 16. Jahrhunderts gehört; doch reicht bis jetzt unsere Kenntniß des damaligen Costüms nicht hin, um mit Sicherheit einzelne Jahre dafür ausheben zu können. Den Holzschnitt aber lieber später als früher zu setzen, bestimmt uns eine gewisse Straffheit in der Zeichnung, die im ungezwungenen Flusse der früheren Arbeiten dieser Art sich nicht findet [46]).

Bis zum Jahre 1506 entstand auch eine Reihe von Kupferstichen, in denen sich die fortschreitende Meisterschaft des Verfertigers in bewundernswürdiger Weise kund gibt, die wir aber, um Ermüdung zu vermeiden, hier nur kurz anführen, indem wir uns vorbehalten, im Verlaufe unserer Abhandlung, wo sie als Beleg eines allgemeinen Gesichtspunktes dienen können, auf dieses oder jenes Blatt zurückzukommen. Außer den bereits früher besprochenen sind zu nennen:

Die heilige Familie mit dem Schmetterling, vielleicht noch während der Lehrzeit unter Wohlgemuth entstanden, offenbar durch die Begeisterung an den Stichen Schongauer's beeinflußt. Die Hand hat noch mit dem Material zu kämpfen, bewältigt es aber hinreichend, um dem anmuthigsten Gedanken Ausdruck zu verschaffen. Maria sitzt mit dem Kinde auf einer Rasenbank, jungfräulich, ein Bild der ewig unermüdeten, heiteren Sorgfalt. Während die göttliche Mutter aber wacht, nimmt der Vater, den bereits das irdische Alter zu beschweren beginnt, den Augenblick wahr, um halb versteckt, das Haupt an die Bretterwand gelehnt, welche den Rasen umschließt, einen kurzen Schlummer zu erhaschen. Er behält im Schlafe noch den Hut in der Hand; auf seiner entblösten Stirn glänzt aber volle Zufriedenheit. In der Höhe erscheint Gott-Vater in halber Figur, über der Taube, mit Wohlgefallen auf die Seinigen herabblickend. — Zu den

Füßen der Maria, deren Gewand in ein breites, ganz ornamental behandeltes und noch an die alten Meister erinnerndes Faltennetz ausläuft, kriecht auf dem Boden ein kleiner Schmetterling, ähnlich wie auf den Bildern des schon erwähnten Gesellen, der es auch liebt, vorzugsweise Insekten und kleine Amphibien auf seinen Bildern anzubringen. Wie dieser überhaupt unter den Gehülfen Wohlgemuth's eine ehrenvollere Stellung einnimmt und in seinen Bildern sich als echten, tüchtigen Künstler bewährt, ist es nicht unwahrscheinlich, daß Dürer während seiner Lehrzeit sich demselben enger anschloß und ihm seine Eigenheit, die einem jugendlichen Gemüthe besonders zusagen mußte, ablauschte. Aus solchem Einflusse scheint uns besonders eine andere Maria hervorgegangen zu sein, die zwar bei Dürer nur Handzeichnung geblieben, aber von Aegidius Sadeler zu einem anmuthigen Kupferstiche verarbeitet worden ist. — Eine mit Gräsern und schönen Blumen bewachsene Rasenbank ist wiederum der passendste Sitz für Maria; Wartung ihres Kindes und daneben das Lesen in einem Buche ihre Beschäftigung. Das Christkind wendet sich eben zu einer Erdbeerfrucht, die es nach Weise der Kinder mit beiden Händen zu pflücken sucht. Die Mutter legt im Augenblick das Buch nieder, indem sie mit dem Finger die gelesenen Blätter zusammenhält. Um sie her ist eine ganze Thierwelt versammelt, die frei und unfreiwillig mit gleicher Lust da zu weilen scheint, weil in der Nähe der reinsten und tiefsten Liebe jedes sicher ist, daß es in seiner Eigenheit nicht gestört wird. In einer Oeffnung der Bretterwand, welche den Rasenaufwurf zusammenhält, und in einem Baumstumpfe daneben hausen ein Paar Eulen, ein Uhu und ein Käuzchen, deren trotzig abgeschlossenes Wesen zu ihrem vertraulichen Zudrängen in die Gesellschaft einen drolligen Gegensatz bildet. Mehrere kleine Vögel von allerlei Gattung spielen ohne Furcht um

ihre Verfolger auf den Blättern der naheſtehenden Stockroſe, auf dem Boden und einem anderen Baumſtumpfe. An einen Aſt desſelben iſt ein Fuchs angebunden, der mit ſchlauem Geſichte zu einem halbgeſchornen Löwenhündchen hinanſtreicht, das in behaglicher Ruhe vor den Füßen der Gottesmutter ausgeſtreckt liegt. Dieſes bekommt vielfachen Beſuch und ſein Gleichmuth wird einigermaßen auf die Probe geſtellt. Ein munterer Schmetterling kriecht auf ſeinem Rücken umher; ein vorwitziger Hirſchſchröter wagt es, ſeine Hörner mit der Naſe des großen Herrn in Berührung zu bringen. Eine Schnecke ſchleicht von hinten heran, aber eine Libelle hat eben ihren Beſuch abgeſtattet. An der anderen Seite der Maria, unter einem hochaufgeſchoſſenen Lilienſtamme, ſitzt ein Papagei, der in Betrachtung des Wunders um ihn her verſunken, ſeine Geſchwätzigkeit ganz aufgegeben zu haben ſcheint. Zur rechten Seite des Blattes fließt ein Bach, der nicht weniger belebt iſt. Eine Krabbe, ein Froſch und ein Waſſerkäfer kriechen eben hervor, um auch ihrer Seits der Königin der Erde ihre Huldigung zu bringen. In der Ferne ſchwimmen zwei Gänſe, noch ohne Witterung des Heiligen, und ein Storch ſpaziert am Ufer nach Beute ſpähend umher. Wo ein Fluß, iſt natürlich auch eine Mühle, und wo dieſe, fehlen die beladenen Eſel mit dem Treiber nicht. Aus der Mühle kommt eben Joſeph zurück, der treue Fürſorger, ſchon in der Ferne den Hut in der Hand haltend. Den duftigen Hintergrund mit Bergen, Bäumen, Waſſer, Städten und einſamen Gehöften füllen, gleichſam als Bilder der Erinnerung im Haupte der ſinnenden Maria, Scenen der nächſten Vergangenheit, die Verkündigung des Engels an die Hirten und die Ankunft der heiligen drei Könige, die in drei prächtigen Zügen mit großem Gefolge nahen und eben im Begriff ſind, ſich zu vereinigen. Der Stern glänzt noch über dem Haupte der Maria.

Dürer zeigt sich in dieser Zeichnung als Dichter des lieblichsten Mährchens und malt einen Tag des neuen Paradiesglückes, das die zweite Eva, nicht verführt, wie die erste, der Welt wieder geschenkt. — Die Handzeichnung, von Dürer nur leicht mit der Feder entworfen, ist ebenfalls von Pilizotti nachgebildet worden.

Die Buße des heil. Johannes Chrysostomus, zu den größeren Stichen gehörend, eine anziehende Behandlung der weniger geschmackvollen Legende. Eine aufgethürmte Felsmasse, halb Quaderstein, halb Schwamm, die Dürern der Natur nachzubilden noch nicht einfiel [47]), nimmt den Mittelraum des Bildes ein. Auf einem Vorsprunge derselben sitzt ein junges Weib, die verirrte Prinzessin, nackt und entblöst von Allem, aber wohlgemuth, eine der lieblichsten weiblichen Gestalten, die von Dürer bekannt sind. Sie säugt ein Kind, das mit der Begier eines Spannferkels sich zur Mutterbrust drängt. Im Hintergrunde, links vom Felsen sehen wir den Verführer des jungen Weibes, auf allen Vieren kriechend, den glotzenden Kopf mit langem Bart und Heiligenschein vor sich her schiebend. Eine überaus liebliche, reiche Landschaft im Hintergrunde zeigt, wo ein besserer Platz wäre, Gott zu dienen. — Zwar meinen wir keinen Augenblick, daß dieses der Gedanke Dürer's gewesen. Er hatte gewiß keinen Zweifel, daß das Gebahren seines Helden ein verdienstliches sei; aber sein gesundes Gefühl spielte ihm den Streich, daß er die unschuldige Sünderin in den Vordergrund und den heiligen Büßer in den Hintergrund rückte und jenseits der Felsen, trotz ihres geweihten Bannes, ein Lustgefilde aufbaute, das gefährlich hereinblickt und zum Theil wenigstens die Andacht stört, die der kahle Boden unterhalten soll.

Die Buße des heiligen Hieronymus, eines der größeren Blätter, behandelt einen der beliebtesten Vorwürfe

der damaligen Kunst, den Dürer auch sonst noch verschiedene Male in Kupferstich und Holzschnitt ausgeführt hat. Nicht nur stand dieser Heilige als Kirchenlehrer von jeher in großem Ansehen, sondern der Grundgedanke der mittelalterlichen Ascetik, der immer noch tief im Volke wurzelte, drückte sich in seiner Legende in einer Weise aus, die auch der Uebergangsperiode zusagen mußte. Der hohe, kräftige Greis, der nach Erwerbung der bedeutendsten Verdienste um Mit- und Nachwelt und nach Erlangung der ersten geistlichen Würde zunächst dem heiligen Vater, aus freiem Entschlusse sich in die Einöde begab und Bußübungen unterwarf, um die Makel seiner Vergangenheit zu tilgen und das Vollgewicht seines bedeutenden Lebens herzustellen, bietet eine Erscheinung, die jeder aufstrebenden Zeit als Vorbild dienen kann. — Auf dem Dürer'schen Stiche sehen wir in Mitte eines felsigen Grundes den büßenden Heiligen in fast herkulischer Gestalt, die nackte Brust mit einem Steine schlagend. Neben ihm liegt sein gewöhnlicher Begleiter, der Löwe. Hier bildet der Blick auf das freie Meer den Gegensatz zu dem steinigen Kerker des Vordergrundes. Der obere Rand der Höhen ist mit Bäumen bekränzt, deren merkwürdige Behandlung auffällt. Der Künstler hat, spielend oder versuchend, an jedem derselben die Strichlage, die das Laub bedeutet, anders gestaltet, aber rein aus der Erfindung, ohne Beobachtung der Natur, und doch ziemlich den Eindruck erreichend, den die Mannigfaltigkeit der letzteren hervorbringt.

Der Türk und seine Frau, einer der weniger bedeutenden Stiche Dürer's, aber seinen Zeitgenossen wohl besonders interessant, da er mit zuerst die Tracht des Volkes vorführte, das damals dunkel und drohend der Christenheit nahte. Der Mann, in Turban und Kaftan, mit Bogen und Pfeilen bewaffnet, schreitet ernst voran zum Vordergrunde; das Weib, mehr einer Sklavin als einer Frau ähn-

lich sehend, folgt nach, ein Kind auf dem Arme und, wie es scheint, ein anderes unter dem Herzen tragend. Ein ausgeführter Hintergrund fehlt.

Der Bauer und seine Frau, welche miteinander durch's freie Feld gehen, das allerdings bloß durch Schattenstriche angedeutet ist. Sie sind in lebhafter Unterhaltung begriffen — nicht gerade im Streite, wie Heller meint. Er beweist mit erhobener Rechte und lang gezogenem Gesichte; sie horcht in der Haltung einer Matrone, die mit reiferer Erfahrung die höhere Anschauung des jüngeren Mannes zu würdigen sucht. Bei beiden hebt die erregte Stimmung den oberen Theil ihrer würdigen Person zu einer Haltung, die über ihren Stand hinausgeht, während — was mit trefflichem Humor ausgedrückt ist — die unteren Gliedmaßen in gewohnter bäuerischer Lässigkeit sich vorschieben.

Eine Versammlung von sechs Kriegsleuten. Vier derselben, lauter kernige, charakteristische Gestalten, stehen gegen einander gekehrt, in ernsthafter Unterhaltung; ein fünfter, mit langem Spieße bewaffnet, geht mächtig ausschreitend neben einem Türken zu Pferde her, der unter einem Bergabhange weg nach links reitet.

Maria und Anna, einander gegenüberstehend und mit dem Jesuskinde spielend, das sie sich zureichen. Erstere, eine mädchenhafte Gestalt, ist vom Rücken gesehen. Oben erscheint Gott-Vater mit dem heiligen Geiste in der gewöhnlichen Auffassung. Das Blatt ist, wie hübsch auch der Gedanke, nicht sehr bedeutend.

Maria auf dem halben Monde. Jungfräulich, das demuthvolle Magdgesicht von langen Locken umwallt, aber in den Mantel der Matrone und Königin gehüllt, von der Strahlenglorie der Göttin umgeben, steht sie auf der Mondsichel, das Kind, das einen Apfel — vom neuen Baume des Lebens — in der Hand hält, sanft an den

mütterlichen Buſen drückend. Marien's Blick geht nach unten, des Kindes Auge iſt nach oben gerichtet, als ob ſie über das geſchehene Wunder nachdächte, dieſes ſchon von der Ahnung des zukünftigen ergriffen wäre. Der ſonſt ſtarre Mond gewinnt unter den Füßen der Heiligen Leben und ſchaut mit täppiſchem Auge zu ihr hinauf.

Maria mit der Meerkatze. Auf einer von Brettern eingefaßten Raſenbank ſitzt die heilige Mutter mit dem Kinde auf dem Schoße. Sie legt eben mit der Linken ein Buch zur Seite, in welchem ſie geleſen, ſei es, daß ſie einem Gedanken nachhangen will, oder daß die lebhafte Bewegung des mit einem Vogel ſpielenden Kindes für den Augenblick ihre Aufmerkſamkeit in Anſpruch nimmt. Neben der Gruppe ſitzt behaglich kauernd eine angekettete Meerkatze, wie ſolche damals in vornehmen Häuſern wohl gehalten wurden. Den Hintergrund füllt eine Landſchaft mit gewundenem Fluſſe, einer Stadt in der Ferne und einem näher liegenden Landhauſe, wie noch die Umgegend von Nürnberg ſie in alterthümlicher Faſſung bewahrt hat. Das Ganze bildet ein liebliches Genrebildchen, das wenig von himmliſcher, aber alle irdiſche Seligkeit in ſich ſchließt, die ſo zu jener wird. Einige Verzeichnungen, z. B. im Geſichte der Maria und in der Figur des Kindes finden ein Gegengewicht in der großen Anſpruchsloſigkeit des Bildes, weiſen ſeine Entſtehung aber in eine frühe Zeit[48]).

Die drei Bauern. Ein rieſiger Kerl trägt einen Korb mit Eiern, ein anderer, mit einem großen Seitenmeſſer bewaffnet, einen übergeſchlagenen Sack. Sie unterhalten ſich mit grimmigen Geſichtern, wahrſcheinlich über die Marktpreiſe.

Der Koch und die Köchin. Er iſt ſo wohlbeleibt wie ſie; beide ſchreiten ſtattlich neben einander her, er mit Pfanne und Rührlöffel, ſie mit Schlüſſel und Wirthſchafts-

taſche ausgerüſtet. Von der Unterhaltung ſcheint auch hier dem Manne das Reden, der Frau das Hören, wenigſtens für den Augenblick, zuertheilt. Eine zahme Taube — um derentwillen man den Koch gar für Mohamed hat nehmen wollen — macht den Gang mit und vermehrt das Behagen der einfachen Scene.

Die Dame zu Pferde, mit einem Kriegsmanne, der eine Hellebarde trägt, in eifriger Unterhaltung begriffen, vielleicht von ihm Abſchied nehmend. Sie legt vom Pferde herab vertraulich die Hand auf ſeine Schulter, er ſieht ſehnſüchtig zu ihr empor. Es dürfte wohl eine beſtimmte Geſchichte der Darſtellung zu Grunde liegen, doch welche, wird ſich ſchwer entdecken laſſen.

Der Fahnenträger, in freier Landſchaft, neben dem gefälligen Platzausfüller, dem Baumſtumpfe; in der Ferne der weite Spiegel der See. Er ſchwingt eine kleine Fahne mit dem burgundiſchen Kreuze und legt mit echt ſoldatiſcher Wendung die Linke an das Gefäß ſeines kurzen Landsknechtsſchwertes. Das hochbefiederte Barett hängt auf der Schulter.

Der Raub der Amymone. Am Ufer des Meeres, das ein ziemlich fabelhaft ausſehender Wald umkränzt und hochgethürmt die Stadt Nürnberg-Argos überragt, baden fünf von den fünfzig Töchtern des Königs Danaus, von denen Dürer nicht gerade die ſchönſten ausgeſucht hat. Eine derſelben hat ein alter Meergott geraubt und iſt, im Beſtreben ſie zu entführen, eben im Vordergrunde des Bildes angelangt, während die Schweſtern entſetzt dem Waſſer entſteigen und der Vater ſchreiend herbeiſtürzt. Die Entführte befindet ſich indeſſen wohl auf dem Rücken ihres fiſchſchwänzigen Liebhabers. Sie zahlt noch mit zurückgeworfenem Blicke den Ihrigen einen ſchnellen Abſchied und ſcheint im Uebrigen Genugthuung darin zu finden, daß noch ein Liebhaber zu ihr ſich bequemt hat. Denn um ſich in ſie zu verlieben,

darf man nicht mehr Geſchmack haben, als ſo ein graubärtiger, gehörnter Triton. Dürer zeichnete in der Figur der Amymone eine weibliche Geſtalt, die von dem Ideale ihres antiken Vorbildes ſo weit entfernt iſt, wie die Hohlheit unſerer Romantiker von der derben Wirklichkeit des 16. Jahrhunderts. — Dürer mochte, wie wir ſchon darauf hingedeutet haben, im Umgange mit ſeinem Freunde Pirkheimer und anderen Gelehrten derartige Einzelheiten aus der alten Welt erwähnen hören und ſeine Phantaſie griff ſie mit Eifer auf. Je vereinzelter aber ſolche Vorwürfe vor ihm ſtanden und je weniger ihm das eigentliche Weſen und die Schönheit der Formen des klaſſiſchen Alterthums enthüllt wurden, deſto mehr war er auf die Natur ſeines Landes und die eigene Erfindung angewieſen. Selbſt aus den nächſtliegenden Aeußerlichkeiten ſpringt uns dieſer Mangel entgegen. Danaus erſcheint hier als Türk in Turban und Kaftan; Amymone und ihre Schweſtern iſt man verſucht, nach dem Pfunde zu ſchätzen; der Triton trägt auf der Stirn ein Stück eines Hirſchgeweihes; ſtatt mit der gewöhnlichen Muſchel iſt er mit einem Kinnbacken und einer Schildkrötenſchale bewaffnet. — Daß wir gleichwohl nicht bedauern dürfen, daß Dürer dem antiken Weſen nicht näher trat, lehrt die ſpätere Kunſt der Maniriſten und der Stil der beiden letzten Jahrhunderte.

Der Traum. An der linken Seite des Blattes ſehen wir die eine Hälfte eines hohen Kachelofens, der, wie es vor Alters gebräuchlich, von einem eiſernen Gitter umgeben iſt. Zwiſchen beiden hat ein alter Mann Kiſſen aufgethürmt und ſich zum Schlafen angelehnt. Die Wärme treibt das Blut zu Kopf und erregt ihm verworrene Träume. Wenigſtens ſcheinen die Umgebungen, die der Künſtler ihm zugetheilt, darauf hinzudeuten, daß dies hat ausgedrückt werden ſollen. Ein fliegender Dämon in wunderlicher Teufelsgeſtalt bläst dem Schläfer mit einem Blaſebalge in's Ohr. Im

Vordergrunde steht eine nackte Frau, wahrscheinlich Frau Venus, die sich zu ihm wendet und etwas einzuflüstern scheint. Zu deren Füßen ist ein geflügelter Amor im Begriff, ein Paar Stelzen zu besteigen — ein treffendes Sinnbild sowohl für die Liebe wie für den Traum. — Dürer fesselte noch einmal durch eine Zeichnung die Bilder eines Traumes; vielleicht entsprang diese Darstellung aus einer ähnlichen Gelegenheit.

Die säugende Maria von 1503. Maria sitzt, schon völlig Matrone, mit Kopftuch und weitem Mantel, auf einer mit Stäben umhegten Rasenbank, dem Kinde die Brust reichend. Dieses ist sorgsam in das weite Gefält des Mantels und den Arm der Mutter gehüllt und nur das lockige Köpfchen sichtbar. Auf den Stangen des Zaunes, ganz nahe dem Paare, hüpft vertraulich ein kleiner Vogel und theilt Ruhe und Frieden, die uns der Anblick entgegenhaucht.

Das Wappen mit dem Todtenkopf, 1503. Auf dürrem Boden liegt ein verwitterter Quaderstein; darauf ruht, neben dem Täfelchen mit Dürer's Monogramm, ein Wappenschild mit einem großen Todtenkopfe als Zeichen. Auf dem Schilde steht ein Stechhelm mit zwei mächtigen Adlerflügen als Zier und sehr reich entfalteten Helmdecken; neben demselben als Wappenhalter eine Frau von üppiger Gestalt, in der Tracht der Zeit, und hinter ihr ein wilder Mann, ganz mit Haaren bedeckt, der im Begriff ist, das Gesicht der Frau zum Kusse an seine zottigen Lippen zu ziehen. Das Ganze macht einen sehr melancholischen Eindruck, ähnlich wie der Stich mit dem häßlichen Alten, bei dessen Besprechung wir schon auf dieses Blatt hinwiesen. — Zu bewundern ist bei demselben aber die meisterhafte Ausführung, die in solcher Vollendung uns entgegentritt, daß wir schier in Verlegenheit gerathen, von den zuletzt genannten Blättern zu diesem den Uebergang zu finden. Wir haben im ganzen Bereiche der

Kupferstechkunst kaum Etwas, das diesem Dürer'schen Stiche, wie er sich in den besten Abdrücken darstellt, an die Seite gesetzt werden könnte.

Als Gegenstück zu diesem findet sich ein ähnliches Wappen mit einem Löwen im Schilde und einem Hahn als Helmzier, ohne weitere Beigabe, aber von gleich trefflicher Ausführung. Heller setzt die Entstehungszeit dieses Blattes ziemlich spät an, wohl eben wegen der großen Vollkommenheit des Stiches. Wir möchten aber gerade hierin einen Grund finden, es nahe an das andere Wappen zu rücken. Dieses zeigt sich mit solcher Hingebung gearbeitet, daß der Künstler noch über dessen Vollendung hinaus den Zug der Linien in der Hand behalten mußte und sich wohl versucht fühlen konnte, in einer zweiten ähnlichen Arbeit sich den Genuß der ersten noch zu erhöhen. Der Gedanke tritt bei der zweiten Darstellung mehr zurück, aber die Fertigkeit der Hand sucht sich selbst zu überbieten. Wir finden dieses vorzüglich in der etwas manirirten Behandlung der Helmdecken ausgesprochen, die abweichend von denen des ersten Blattes, die durchaus naturgemäße Formen haben, auf dem zweiten sich in eine Art gallertartiger Masse auflösen zu wollen scheinen. Was aber vorzüglich in unserer Ansicht uns bestärkt, ist die gänzliche Abwesenheit einer blos mechanischen Behandlung oder einer Schülerhand, wie sie in den späteren, zum Theil am meisten bewunderten Blättern Dürer's hie und da doch sich zeigen. — Solche Ansichten jedoch werden über den Bereich der Wahrscheinlichkeit niemals hinauskommen.

Die Geburt Christi, 1504. Unter der Halle eines hohen Fachhauses, das in Steinruinen hineingebaut, selbst schon wieder zu zerfallen beginnt, ruht auf einem mit wenigem Stroh bedeckten Quadersteine das Kind, vor dem die Mutter anbetend kniet. Joseph hat eben Wasser aus einem Ziehbrunnen

geſchöpft und gießt es voll ſorgſamer Geſchäftigkeit in einen Krug. Weiter nach hinten gelegen erblickt man den Stall mit Ochs und Eſel; ein Hirt tritt aus jenem eben zur Anbetung hervor. Durch ein halbabgebrochenes Thor ſieht man in eine freie Landſchaft, über welcher noch der Engel der Verkündigung ſchwebt. — Störend wirkt in dieſer Darſtellung die unruhige Anordnung der Baulichkeiten, wodurch die Figuren in den Hintergrund gedrängt werden. Hat man dieſe aber herausgefunden, ergibt ſich ein Bild edelſten deutſchen Humors, indem der Himmel ſich in die Armuth der Erde ſchickt, durch deren Genügen aber mit vollem Behagen erfüllt wird.

Adam und Eva, 1504, ein umfangreicher Stich, ſtets für eins der Hauptblätter des Meiſters gehalten, dem allerdings, was Ausführung betrifft, nur Dürer'ſche Stiche ſelbſt an die Seite geſetzt werden können. Den Hintergrund bildet eine Reihe dunkler Baumſtämme, vor welchen die Geſtalten des erſten Menſchenpaares ſich leuchtend abheben. Zwiſchen beiden ſteht der Baum der Erkenntniß, von welchem die Schlange eben den Apfel herabgereicht hat. — Die Umriſſe der Figuren ſind idealer gehalten, als wir es ſonſt in der altdeutſchen Kunſt zu finden gewohnt ſind, namentlich in der unteren Hälfte der Figur der Eva. Sonſt aber finden ſich auch noch Härten und Unrichtigkeiten, wie in der linken Weiche des Adam. Die Geſichter ſind nicht bedeutend. Durch die Thiere, welche der Künſtler nach der Sitte ſeiner Vorgänger dem erſten Menſchenpaare im Augenblick ihres Falles beigeſellt hat, wollte er ohne Zweifel einen beſtimmten Gedanken ausdrücken. Zu den Füßen Adams ſitzt eine häßliche Ratte; vor denen der Eva eine Katze. Durch das Dunkel des Waldes ſchreitet ein Elenthier; auf einem dürren Zweige oberhalb der Eva ſchaukelt ſich ein Papagei. Doch hat der Künſtler der letztern noch ein Kaninchen und eine Kuh zugeſellt,

wovon die letztere wenigstens von besserer Bedeutung ist. Ganz in der Ferne, auf einem Felsenvorsprunge bemerkt man einen Steinbock, der nach neuerer Auslegung auf Christus deuten soll. — Nur sehr gute Abdrücke gewähren den vollen Genuß dieses Blattes. Die Studien zu demselben in Federzeichnung befinden sich in der Albertinischen Sammlung.

Die Gerechtigkeit, sonst gewöhnlich die Nemesis genannt, welche Bezeichnung Dürer selbst aber von einem anderen Blatte gebraucht. Ein Mann in weitem Gewande sitzt auf einem Löwen, die Augen von Feuerflammen umgeben, mit der Linken eine Waage, in der Rechten ein Schwert haltend. — Der erste Entwurf zu diesem Stiche befindet sich im königlichen Kupferstichkabinette zu Dresden.

Die Eifersucht, ebenfalls einer der größeren Stiche. Die Mitte des Bildes nimmt eine schöngezeichnete Busch- und Baumgruppe ein, deren Schatten aber nicht dunkel genug ist, um die ärgerliche Scene, die unter ihr vorgeht, zu verbergen. Zwei Liebes- oder Ehepaare stehen einander gegenüber, zwar aus einer Gattung von Geschöpfen genommen, bei denen von Liebe oder Ehe im Grunde keine Rede sein kann. Doch haben sie Gefühl vom Eigenthumsrechte genug, um bewahren zu wollen, was ihnen gehört, und zu rächen, wenn ein Eingriff in's Eigenthum gemacht wird. Ein Satyr, mit der beliebten Naturwaffe des Kinnbackens gerüstet, hat sich neben der Frau eines Anderen niedergelassen. Sein eigenes Weib, viel jünger und hübscher als ihre Nebenbuhlerin, wenn auch eben so wild, dringt mit einem Knittel auf die beiden ein. Auch der Mann des ungetreuen Weibes, ganz nackt, nur mit einem seltsamen Kopfschmucke bedeckt, der aus zwei Hörnern und dem Obertheile eines Hahns zusammengesetzt ist, steht dem ehebrecherischen Paare gegenüber, mit einem ausgerissenen jungen Baume bewaffnet. Er hält denselben aber zum Schlagen so ungeschickt, daß Heller glaubte,

er wolle als Schutzpatron der Hahnreihe den Angriff des beleidigten Weibes abwehren. Doch steht er zu fern, um den Schlag derselben erreichen zu können; es scheint vielmehr, da sein Blick allerdings auf sie gerichtet ist, daß er mehr Lust habe, sich an der Ehehälfte seines Beleidigers schadlos zu halten, als die seinige zu strafen. Ein Knabe mit einem halb zerzausten Vogel in der Hand läuft ängstlich zur Seite. — Wir müssen gegenüber dieser Darstellung auf die Bemerkung hinweisen, mit der wir die Beschreibung der „Amymone" schlossen. Doch ist sicherlich zu bedauern, daß Dürer nicht bessere Anregung fand, als um auf solche Trivialitäten so viel Fleiß und Mühe zu verwenden. Der Arme hatte nach Stoff so schwer zu suchen, wie unsere Künstler zu wählen haben.

Das kleine Pferd, 1505. Ein ungezäumtes weißes Pferd, das unter einer zertrümmerten Halle steht und gegen das dunkle Gemäuer derselben sich abhebt, bildet den Hauptgegenstand des Bildes. Hinter dem Pferde bemerken wir einen seltsam gerüsteten Mann, dessen Kopf ein Helm in Form eines Schmetterlinges bedeckt; an dessen Füßen sich Flügel befinden, so daß man, vielleicht nicht mit Unrecht, ihn für einen Merkur gehalten hat. Unter dem Bogen, auf einem Mauervorsprunge, verweht der Rauch einer brennenden Lampe.

Das große Pferd, 1505. Wir sehen auch hier einen starknochigen weißen Gaul, der eine dunkle Mauer zum Hintergrunde hat, in größerem Maßstabe, als auf dem vorigen Blatte, und in der Verkürzung von hinten gesehen. Der phantastisch, halb römisch, halb deutsch gekleidete Kriegsmann findet sich ebenfalls. — Bei beiden Blättern ist der Gegenstand gewissermaßen als Vorwand für die treffliche Ausführung zu betrachten und wird durch diese hinreichend gerechtfertigt.

Schon der Ueberblick dieser zum Theil mit großem Zeitaufwande ausgeführten Arbeiten gibt einen Begriff, mit welchem Fleiße Dürer die ersten Jahre seiner künstlerischen Thätigkeit ausfüllte; eine volle Anschauung des Reichthums, in welcher sein Talent sich ergoß, würden wir bekommen, wenn wir alle seine Handzeichnungen, die in diesen Zeitraum fallen, neben einander zu legen im Stande wären. Denn das charakteristische Merkmal derselben ist, daß sie fast sämmtlich eigene Ideen selbständig behandeln, verhältnißmäßig wenige Studien enthalten, die blos zur Unterstützung anderer Arbeiten dienten. Der überströmende Geist des Künstlers legte in diese Zeichnungen zum Theil schon die Gedanken und Umrisse nieder, die er später zu abgeschlossenen Werken mehr ausarbeitete. Die blos angedeuteten, unausgeführt gebliebenen Ideen würden aber Stoff bieten, noch ein zweites eben so strebsames Künstlerleben mit Arbeit zu versehen. Viele dieser Zeichnungen sind aber mit demselben Fleiße, derselben Hingebung ausgeführt, wie die Kupferstiche, und haben diesen gegenüber nur den Nachtheil, daß sie nicht ebenso vervielfältigt worden sind. — Vor einigen Jahrzehnten gab sich in unserer Kunstwelt ein anerkennenswerthes Streben kund, solche Zeichnungen, unter denen die köstlichsten Schätze sich befinden, nachzubilden und bekannt zu machen, leider meistens noch mit unzulänglichen Mitteln. Es ist zu bedauern, daß in unserer Zeit, wo eine ausgebildete Technik so viel Besseres zu geben erlaubt, jener Eifer fast ganz nachgelassen hat.

Wir führen von den Dürer'schen Handzeichnungen hier nur einige datirte und möglichst sichergestellte an, da es schon schwer ist, bei der verschiedenartigen Ausführung unter dem Vielen, was unserm Meister zugeschrieben wird, das ihm wirklich Angehörende auszuscheiden, schwerer aber noch, jedem Einzelnen seine Zeit anzuweisen. Für die Zeichnungen aus

der Zeit vor und während Dürer's Lehr- und Wanderjahren berufen wir uns auf deren frühere Erwähnung.

Vom Jahre 1495 befindet sich in der Albertinischen Sammlung zu Wien die Darstellung zweier Frauen in der Tracht ihrer Zeit, die eine zu drei Viertheilen nach vorn gekehrt, die andere, mehr im Hintergrunde, vom Rücken gesehen, mit der Feder gezeichnet und ein wenig colorirt. — Vom gleichen Alter muß, nach der Tracht zu schließen, eine ähnliche Darstellung zweier Frauen sein, welche beide von vorn gesehen, einander ein wenig zugekehrt sind. Die eine trägt die damals gebräuchliche hohe Haube, die andere eine niedrige Kopfbedeckung, wie es scheint, eine bürgerliche Brautkrone, und unter dem rechten Arme den Zipfel ihres Schleppkleides. Von dieser Zeichnung, die nur das Monogramm Dürer's trägt, kam jüngst eine Photographie in den Handel, die hinreichend die Züge des Meisters erkennen läßt. Das Original soll sich zu Frankfurt a. M. befinden. — In der erstgenannten Sammlung wird auch eine zum Tanz gehende Nürnbergerin in Federzeichnung bewahrt, mit der Inschrift: „Also gand dye Normerger Frawen zum Thanz 1500". Dr. J. H. von Hefner-Alteneck gibt in seinen Trachten des christlichen Mittelalters III, 25, 26, diese Figur in Kupferstich, und dazu eine andere: Wie die Nürnberger Frauen zur Kirche gehen, und zwar diese ebenfalls als vom Jahre 1500 stammend, während Heller ihr die Jahreszahl 1508 zutheilt. — Vielleicht aus derselben Zeit rührt die Darstellung einer Nürnbergerin im Hauskleide mit dem Beisatze: „Also gett Man In Hewsern Normerk". Zwar kommen solche Costümstudien auch aus späterer Zeit vor, doch haben wir nachträglich die Schreibweise des Stadtnamens, wie sie auf den beiden angeführten Zeichnungen vorkommt, nicht mehr gefunden.

Im Verzeichniß der Imhof'schen Sammlung von 1573

ist vom Jahre 1501 eine Kohlenzeichnung angegeben: „ein langer nackender Mann" (s. die Uebersichtstafel), offenbar eine Studie nach der Natur. Eine Studie nach einer Frau vom selben Jahre wird in der genannten Sammlung zu Wien aufbewahrt. Sie ist, wie so viele Dürer'sche Zeichnungen, auf grün grundirtes Papier gerissen und weiß in den Lichtern gehöht. Der Künstler schrieb darauf: „Dz hab ich gfisiert" (visiert, abgezeichnet) und darunter Jahreszahl und Monogramm.

Vom Jahre 1502 ist eine Kreuzigung in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel, nach Kugler „eine reiche und höchst bedeutende Composition auf grauem Papier, weiß gehöht". —

Bekannt ist aus demselben Jahre das mit so vielem Fleiße und treuer Naturbeobachtung in Wasserfarben ausgeführte Kaninchen in der Gallerie zu Dresden. Ein gleiches befindet sich in der Albertinischen Sammlung. Der Vergleich müßte ergeben, ob beide oder welches von beiden Original ist.

Vom Jahre 1503 ist ebendaselbst die Zeichnung einer Venus, welche auf einem Delphin reitet und einen Stab hält, worauf Amor steht, nach Heller „sehr leicht und schön mit der Feder gefertigt".

Aus der schon genannten, jetzt zerstreuten Sammlung des Wiener Kunstliebhabers von Grünling führt Heller von diesem Jahre einen nach links herabsehenden Kopf an, „von schönem, sanften Charakter," auf rothem Grunde skizzirt und weiß gehöht; ebenso das Brustbild einer Frau, von drei Viertheilen gesehen, nach rechts gewendet, mit lächelnden Gesichtszügen, die Haare rückwärts zusammengebunden, die Stirn mit einem Bande geziert. Der Hals ist bloß, die Brust zur Hälfte mit einem Mieder bedeckt.

Man hielt dieses mit Braunstift „sehr kühn" gezeichnete Bildniß für ein Portrait der Frau Dürer's.

Im Britischen Museum zu London ist vor Kurzem eine Maria, mit dem Kinde auf einer Rasenbank sitzend, von 1503, erworben worden, in einem reichen, weit ausgebreiteten Gewande, nach Hausmann „eine reizende, sehr leichte Federzeichnung".

Ebendaselbst wird aus diesem Jahre eine kleine skizzirte Federzeichnung, Portrait des „Dr. Michael Roten sen." bewahrt, ebenso ein Kopf in Kohlen und Kreide ausgeführt.

Vom Jahre 1504 ist die Passion Christi hervorzuheben, früher im Besitze Kaiser Rudolf's II., gegenwärtig in der Albertinischen Sammlung, eine Reihenfolge von zwölf Blättern, auf grüngrundirtes Papier mit außerordentlich reiner Feder gezeichnet, die Lichter äußerst zart mit Weiß aufgesetzt. Die behandelten Gegenstände sind: die Anbetung der drei Könige, die Gefangennehmung, Christus vor Kaiphas, Christus vor Herodes, die Geißelung, Dornenkrönung, Ausstellung, Ausführung, Kreuzigung, Christus am Kreuze, die Kreuzabnahme und Grablegung. — Schon Sandrart sagt von dieser Passion, daß er sie für die beste halte, welche er je von Dürer gesehen, und man muß wirklich gestehen, daß letzterer Wenig hinterlassen, was durch bedeutsame Erfindung, großartige Auffassung und scharfe, lebensvolle Charakteristik diese Zeichnungen überträfe. Sie sind mit einer Genialität und Frische entworfen, daß auch die feinste Ausführung diesen nichts mehr weder hat abziehen noch hinzufügen können. Auch an ihrem jetzigen Aufbewahrungsorte gelten sie als besondere Zierde der Sammlung. Kugler bezeichnet eine dieser Zeichnungen, die Darstellung der Kreuzesabnahme, als so grandios der Composition nach, so meisterhaft geordnet, wie derselbe Gegenstand nur von

wenig Künstlern behandelt sein dürfte [49]). Auf uns machte die Grablegung einen fast noch gewaltigeren Eindruck.

Es ist zu verwundern, daß Dürer diese Zeichnungen nicht in Kupferstich oder Holzschnitt vervielfältigt hat. — Waren sie vielleicht bestellt oder fanden sie bald nach der Vollendung einen Liebhaber, der sie nicht mehr aus der Hand ließ? — Heller gibt von zweien dieser Blätter eine „Copie von einem alten Meister" an, doch fügt er nicht hinzu, wie diese ausgeführt sind. Einzelne dieser Handzeichnungen benutzte Dürer zwar bei Ausführung späterer Arbeiten, doch, wie es scheint, mehr aus der Erinnerung. — Sie sind durch Pilizotti in Steindruck vervielfältigt und zu weiterem Genusse gebracht.

In diesem Jahre verlor Dürer's Freund, Willibald Pirkheimer, nach kurzer, aber glücklicher Ehe, seine Gattin Crescentia, aus dem Patriziergeschlechte der Rieter, im Kindbette. Dürer stiftete ihr, vielleicht auf Anregung, wenigstens mit Beihülfe seines Freundes, ein Denkmal, indem er die Sterbescene auf einem Pergamentblatt in Octav sehr fein in Wasserfarben ausführte. Die Mitte des Bildes nimmt die große, rothbehangene Bettstatt ein, auf welcher eben die Kranke die letzten Sakramente empfängt. Ihr Gemahl sitzt vor dem Kopfende des Bettes, schwarz gekleidet, abgewandt und das Gesicht mit einem Tuch bedeckend. Um die Sterbende sind mehre Personen beiderlei Geschlechts und geistlichen und weltlichen Standes beschäftigt. Ein knieender Augustinermönch — wahrscheinlich der Abt Eucharius Carl, der beiden Freunden nahe stand — liest aus einem Buche; eine schwarzgekleidete Nonne, wahrscheinlich Pirkheimer's Schwester, trocknet den Todesschweiß von der erbleichenden Stirn. Der Arzt scheint am Fußende des Bettes das Erkalten der Füße zu beobachten. Andere bewahren als Ministranten oder bloße Zuschauer eine ruhigere Haltung. Ueber dem Bettvorhange

steht mit goldenen Buchstaben eine lateinische Inschrift, in welcher Pirkheimer seiner Gattin das rühmliche Zeugniß gibt, daß sie ihn kein Mal, außer allein durch ihren Tod betrübt habe. Auf dem hinteren Bettvorhange steht, ebenfalls lateinisch, Jahr und Tag des Todes.

Heller gibt von diesem merkwürdigen kleinen Bilde an, daß es aus der Imhof'schen Sammlung in die Vollkamer'sche und aus dieser in das Forster'sche Kabinett zu Nürnberg übergegangen sei, woselbst es noch gezeigt wird. Er bemerkt weiter: „Diese herrliche Wassermalerei ist mit Deckfarben sehr schön und rein ausgeführt, auch noch bestens unter Glas und Rahm erhalten". — Wir haben aber in dem gegen Ende dieser Schrift weiter besprochenen Geheimbuche des Hans Hieronymus Imhof, des letzten Besitzers der noch ziemlich vollständig erhaltenen Sammlung, die Aufzeichnung gefunden, daß das in Rede stehende Bild im Jahre 1633 durch Vermittlung des niederländischen Malers Abraham Bloemart für 200 Rthlr. an einen „fürnehmen Handelsmann" in Amsterdam verkauft ward (s. die Uebersichtstafel). — In der Forster'schen Sammlung befindet sich freilich auch eine Malerei, wie die oben beschriebene. Ist diese nun Original oder Copie? — An jener Nachricht dürfen wir nicht zweifeln, denn sie ward eigenhändig vom Besitzer und Verkäufer des Bildes, und zwar nur zur Notiz für ihn selbst niedergeschrieben. Sollte das nach den Niederlanden verkaufte Original seinen Weg nach Nürnberg zurückgefunden haben? — Während des dreißigjährigen Krieges und nach demselben gab es leider zu Nürnberg nur zu viele Anlässe, welche die aus einer glänzenden Vorzeit ererbten Schätze davonführten, allein wenig Anziehungskräfte, die solche hätten zurückbringen können. Die von Dürer dargestellte Scene scheint in der Familie lange in hohem Ansehen gestanden zu haben; denn noch im Jahr 1624 ließ Hans Imhof auf

einer Gedächtnißtafel in der St. Rochuskapelle bei Nürnberg das Dürer'sche Bild neben anderen selbständigen Darstellungen in Oelfarben anbringen. Wäre es nicht möglich, daß schon früher eine Copie, der ersten Malerei ganz ähnlich, gefertigt worden, etwa für einen anderen Zweig, ein anderes Mitglied der Familie? Oder ging gar eine Copie nach den Niederlanden? In jener angezogenen Schrift, die ein eigentliches Verkaufsverzeichniß eines bedeutenden Theils der Imhof'schen Sammlung enthält, wird vom Verfasser, der selbst kein Kunstkenner war, oft genug angedeutet, daß Etwas als Dürer'sches Original weggegeben sei, was Kenner nicht dafür hätten halten wollen. Auch wir sahen vor einiger Zeit das Bild in der Forster'schen Sammlung, aber schon in sehr verdorbenem Zustande und obwohl wir damals noch nicht im Besitz jener Notiz über den Verkauf nach den Niederlanden waren und das vorliegende Täfelchen für ein Original halten mußten, machte es doch nicht den Eindruck auf uns, als hätten wir ein bedeutendes Original von Dürer vor Augen. Namentlich kam uns die Zeichnung der Köpfe schwach und der Ausdruck oberflächlich vor. Wir waren auch nicht im Stande, die lateinischen Inschriften genau zu vergleichen, die, wie Heller sie angibt, Fehler enthalten, welche Pirkheimer schwerlich würde ohne Verbesserung gelassen haben. Richtig sind diese Inschriften auf der Malerei in der St. Rochuskapelle, entweder weil sie gebessert oder besser vom Original abgelesen wurden. Wir glauben nicht, daß der geringe Eindruck, den das Bild in der Forster'schen Sammlung auf uns machte, allein durch den verdorbenen Zustand bewirkt wurde. Heller's Urtheil ist meistens treffend, wo es nicht vorher eingenommen war; wie dieses aber jenem Bilde gegenüber der Fall war, deutet er selbst an, indem er die Schriftsteller aufführt, die darüber vor ihm geschrieben. Auffallender Weise vermissen wir Sandrart unter diesen.

Auffallend ist auch, daß das Bild erst unter Hans Imhof d. j., dem Urenkel Pirkheimer's, in der Sammlung erscheint. Es liegt die Annahme so nahe, daß es unmittelbar aus dem Nachlasse des letzteren an seine nächsten Verwandten, namentlich seinen Enkel Willibald Imhof übergegangen sei. Vielleicht indeß besaß auch dieser es schon und begriff es mit unter der Gesammtheit Dürer'scher Handzeichnungen, die in einem Foliobande beschlossen waren (s. die Uebersichtstafel).

Im Geheimbuche des Hans Hieronymus Imhof werden noch aufgeführt: „Ein gar kleiner Ecce homo darfür die Birkheimerin kniet, auf pergament," wahrscheinlich Wassermalerei, und „Hr. Wilibaldt Birckheimers vnd Seiner Haußfrawen Bildtnus vom A. Dürer auf papier mit Koln gerissen". Beide Arbeiten waren ohne Zweifel noch zu Lebzeiten der Gattin Pirkheimer's, wahrscheinlich nicht lange vor der eben besprochenen gefertigt. Sie wurden mit so vielen anderen im Jahr 1633 nach Amsterdam verkauft, das erstere Bild für 50, das zweite für 40 Thlr.

Wir führen hier auch die Zeichnung an, welche Dürer zu Pirkheimer's Bibliothekszeichen machte. In der Mitte desselben sehen wir den Pirkheimer'schen und Rieter'schen Wappenschild mit Birke und Seejungfrau gegen einander geneigt und darüber einen Helm von zwei hübschen Engelsgestalten schwebend gehalten. Zu beiden Seiten ziehen sich Blatt- und Blumenguirlanden in Gestalt zweier Füllhörner hinauf; über der Leiste des unteren Randes tauchen einige spielende Knaben empor. — Leider sorgte Pirkheimer nicht dafür, daß die hübsche Zeichnung in gutem Holzschnitt ausgeführt wurde. Dieser rührt ersichtlich von derselben Hand her, die auch die Stöcke für des Celtes Buch von der Liebe schnitt. Man hat deshalb diese Arbeit Dürer ganz absprechen

wollen; doch wird Niemand die Erfindung für desselben unwürdig halten; und da er offenbar die Zeichnung für seinen Freund aus Gefälligkeit fertigte, ward er mit Besorgung des Schnittes nicht weiter behelligt. Pirkheimer war aber, wie wir später noch mehr sehen werden, durchaus kein so feiner Kunstkenner, daß ihn eine mangelhafte Ausführung seines Zeichens hätte sehr stören sollen. Er sah darin nicht mehr als das, was es sein sollte, kein Kunstwerk, sondern nur eine gedruckte Marke, die, auf die innere Seite der Deckel seiner Bücher eingeklebt, diese als sein Eigenthum bezeichnete. Es liegt aber zu nahe anzunehmen, daß Pirkheimer nach seiner ruhigen Niederlassung in der Vaterstadt sich nach Allem umsah, was damals zum Geräthe der Gelehrten gehörte, und sich wegen Herstellung eines Bibliothekzeichens an seinen Freund wandte. — Ein feinerer Kenner schon war der bekannte kluge Rathsschreiber Lazarus Spengler, der Vertraute sowohl Pirkheimer's wie Dürer's, für den wahrscheinlich ebenfalls der letztere ein Bibliotheks-zeichen, das Wappen Spengler's auf einem Todtenkopfe stehend, zeichnete, das besser ausgeführt ist. — Beide Holzschnitte sind in Lempertz' prächtigem Werke: Bilder-Hefte zur Geschichte des Bücherhandels u. s. w. in getreuen Nachbildungen wiedergegeben.

In manchen Büchern aus der Bibliothek seines Freundes führte Dürer, wahrscheinlich statt der einzuklebenden Holzschnitte, auch kleine Zeichnungen und Malereien aus. Eine Reihe von solchen zählt H. H. Imhof in seinem Geheimbuche auf, die im Jahr 1634 an Matthäus von Overbeck zu Leyden verkauft wurden. Diese kleinen Bilder enthielten, meistens in phantastischer Umgebung, das Pirkheimer'sche Wappen allein oder in Vereinigung mit dem Rieter'schen. Ohne Zweifel waren die letzteren noch vor dem Tode der Gattin seines Freundes, erstere später gefertigt [50]).

In der Albertinischen Sammlung befinden sich mit dem Jahre 1505 bezeichnet zwei sehr werthvolle colorirte Federzeichnungen, die beiden Uebelthäter am Kreuze darstellend, ohne Zweifel Entwürfe zu einer Kreuzigung Christi. Ebendaselbst vom nämlichen Jahre zwei Federzeichnungen mit Darstellung von Löwen, welche Pferde und einen Hirsch zerreißen, bekannt aus den Strixner'schen Steindrücken.

Aus dem Britischen Museum ist vom selben Jahre ein alter Kopf im Profil zu nennen, ebenfalls Federzeichnung.

Indem wir hier die Aufführung der Handzeichnungen aus der ersten Periode der Dürer'schen Kunstthätigkeit beenden, wiederholen wir die Bemerkung, daß bei weitem die Mehrzahl jener unbezeichnet ist und Manches noch hierher gehören würde, was an künstlerischem Werthe dem Genannten gleichkommt.

Was nun den Charakter der Dürer'schen Arbeiten im Allgemeinen betrifft, so hat sich derselbe, obwohl wir den Künstler noch nicht auf die Höhe seines Ruhmes begleitet haben, doch in dem bisher besprochenen Zeitraume schon soweit klar herausgestellt, daß wir eine deutliche Anschauung davon zu erhalten im Stande sind. Zwar entfaltete sich manche Eigenthümlichkeit Dürer's, sowohl was die technische, handwerkliche Seite seiner Kunst, als was den geistigen Inhalt derselben betrifft, erst später im ganzen Umfange und die wichtigsten Belege für dieselben wären aus der nächst zu besprechenden Periode zu entnehmen. Käme es uns nur darauf an, die ganze Erscheinung des Mannes und seiner Leistungen als Grund für Durchführung eines einzelnen Gedankens, einer abstrakten Definition zu gewinnen, so möchte es allerdings gerathener scheinen, erst das ganze umfangreiche Material aufzuräumen, ehe wir zum Abschluß eines endgültigen Urtheils übergingen; aber es

scheint des Gegenstandes würdiger, lieber vorweg unter mäßigeren Bedingungen unsere Ansicht aufzustellen und darnach den wichtigsten Theil der Thatsachen vorüber zu führen, unter Rücksicht darauf, ob diese selbstredend jene bestätigen oder verwerfen werden.

Dürer erscheint früher wie später, was seine Technik betrifft, am größesten als Zeichner; die Linie ist es, womit er vorzugsweise in seinen Kunstschöpfungen Empfindung und Gedanken zum Ausdruck bringt. Licht und Schatten, Farbe stehen in ihrer Wirkung zurück. Die Richtung zum Zeichnen hatte er ohne Zweifel schon in der Lehrzeit unter seinem Vater genommen und durch die Behandlung des harten Metalles, namentlich durch Graviren in dasselbe hatte seine Hand die Festigkeit gewonnen, die Dürer auszeichnet. Die Einwirkung Wohlgemuth's ging nicht so weit, die eingeschlagene Richtung zu ändern; ziemlich sich selbst überlassen, scheint auch der Malerlehrling mehr gezeichnet als gemalt zu haben, was im Anfange sogar der Lehrgang mit sich brachte. Ein Wanderleben begünstigt ebenfalls mehr den Zeichner als den Maler, der größerer Zurüstungen und eines längeren Aufenthaltes am Orte bedarf. Vor Allem aber mochte der junge Künstler instinktmäßig sich an das halten, worin er einmal seine Stärke gefunden und was dem Bedürfnisse, seinen überreich strömenden Ideen schnelle Gestaltung zu verleihen, am ersten Genüge that. Was aber die Zeichnung Dürer's betrifft, so ist sie eben nur durch die Bezeichnung der vollkommensten Meisterschaft zu charakterisiren. Er zieht jeden Strich mit klarstem Bewußtsein; setzt ihn am rechten Platze an, hält ihn stets mit der Empfindung und dem Verstande fest und beendet ihn gerade da, wo er seiner Aufgabe genügt hat. Er ist in jedem Augenblicke Herr der Linie und seine Hand vollständig befähigt, sie so zu ziehen, wie die Umstände es verlangen. Da ist

nichts von der halb geistreichen Art anderer Zeichner zu bemerken, die von einem beliebigen Punkte aus der Hand einen Schwung verleihen und die Linie im Fluge ziehen, ohne völlige Rechenschaft darüber zu behalten, oder die während der Führung ein gewisses anmuthiges Spiel des Schwankens, Suchens und Findens ausführen. Es ist wahr, Dürer's Arbeiten erhalten durch die sich immer gleichbleibende Richtigkeit den Anstrich einer gewissen Nüchternheit; aber die tiefe Empfindung, die seinen Schöpfungen zum ersten Ursprunge dient, und die echte männliche Kraft, mit der er die Empfindung zur Klarheit des Gedankens heraufführt, theilen den ersteren eine weiter gehende Wirkung als die des blos augenblicklichen Gefallens mit. Doch ist auch keineswegs zu sagen, daß Dürer's Weise zu zeichnen irgendwie an Gleichförmigkeit oder Eintönigkeit leidet. Seine hohe Meisterschaft befähigte ihn vielmehr, seine Kunst in mannigfachster Weise zu handhaben und Uebungen damit auszuführen, wie sie keinem Anderen gelingen würden. Man sehe manche seiner sorgfältiger gezeichneten Holzschnitte in guten Abdrücken an und man wird gestehen, daß nichts Glänzenderes an Zeichnung sich finde. Die Strichlagen nähern und entfernen, verkürzen und verlängern, winden und kreuzen sich mit so überraschender Abwechslung, daß sie fast wie Farben wirken und wir in der Zeichnung eine Malerei ausgeführt zu sehen glauben. Aber immer bleibt der Künstler Herr der Sache und die kühnste Bewegung, die er seinen Linien gestattet, dient nie zu Weiterem, als um ihren eigentlichen Zweck zu erfüllen, die Formen der Figuren richtig zu begrenzen und Tiefen und Höhen in der Fläche hervorzuheben. Dazu ist der Künstler so wenig eitel auf seine Fertigkeit, daß er niemals ein Geschäft daraus macht, sie zu zeigen, oder sich sonderlich müht, sie in's hellste Licht zu stellen. Wenn wir mit Lust uns in seine Arbeit vertiefen

und bewundernd dem Spiele seiner kunstreichen Hand folgen, sehen wir dieses oft abgebrochen, wo wir gerade seine Vollendung gesetzt haben würden. Dürer entfaltete seine Kraft so leicht, daß sie ihm gar nicht mehr solche zu sein dünkte und er das Bewußtsein verloren zu haben schien, was sie werth und wo sie mit größtem Erfolge zu verwerthen sei.

Ganz anders aber verhält es sich mit Dürer's Malerei. Zeichnen hatte er folge- und regelrecht gelernt und, unterstützt durch sein eigenes Talent, es darin zu einem hohen, abgeschlossenen Maße der Vollendung gebracht. Seiner Malerei gegenüber aber müssen wir uns wundern, wie wenig sie im Zusammenhange mit seinen Vorgängern steht, wie sparsam er sich die Vortheile der bis dahin üblichen Technik angeeignet hatte. Gewährte ihm im Zeichnen die erworbene Fertigkeit die höchsten Erfolge und ist diese nur als vollkommenste Meisterschaft zu charakterisiren, so blieb Dürer in Bezug auf Malerei den größten Theil seines Lebens hindurch Schüler und er mußte sich darin fast allein auf sein Talent verlassen. Wie bedeutend aber dieses war, sehen wir namentlich auch auf diesem Gebiete, wo es, fast ausschließlich auf eigene Kraft und Erfindung angewiesen, doch so Außerordentliches leistete. Es ist aber kaum Etwas schwerer, als Dürer's Malweise genau und deutlich zu charakterisiren; denn weil er ohne Aufhören im Lernen begriffen war, entwickelte sich seine Kunst fortwährend, und weil er fast Alles selbst erfinden mußte, schuf er stets neue und oft unerhörte Weisen.

Was sich aber bei Betrachtung der Dürer'schen Malereien am ersten aufdrängt, ist wiederum die Bemerkung, daß wir es mehr mit einem Zeichner als mit einem Maler zu thun haben. Er zeichnet mit dem Pinsel wie mit der Kohle, dem Stift, ja mit der Radirnadel. Die Malereien Dürer's und vorzugsweise die Oelgemälde aus der ersten Periode sind oft

nur colorirte Zeichnungen und sie bleiben es zum Theil auch noch im Verlaufe seiner späteren Jahre. Man sieht nicht selten, wie er das Bild erst in der Zeichnung ganz fertig gemacht, sogar durch Schraffirung die Schatten sorgfältig ausgeführt hat. Mit der Malerei beginnt bei ihm eine ganz neue, im Grunde fast überflüssige Arbeit. Und als ob er Furcht habe, das fertig gezeichnete Bild zu verlieren, naht er mit der Farbe sehr behutsam, wendet so viel möglich ganz leichte Lasurfarben an, welche die Zeichnung durchscheinen lassen; gibt zunächst in diesem leichten Ueberzuge den Lokalton, setzt die Lichter, bisweilen in Schraffirung, weiß auf, als ob er eine Zeichnung auf dunklem Grunde zu höhen hätte, und umzieht oft die verschwundenen Umrisse mit dunklen Linien, um sie wieder scharf hervortreten zu lassen. Auch die Schatten bringt er gern durch eine einfache Schraffirung mit schwarzer Farbe an, die aber, sehr verdünnt aufgetragen, mit der noch flüssigen Farbe des Lokaltones verschwimmt und doch die Wirkung einer eigentlichen Malerei hervorruft. Die Zeichnung bleibt aber immer die Hauptsache, und die außerordentliche Schärfe und Richtigkeit derselben, die meisterhafte Modellirung der Erhöhungen und Vertiefungen, die vollendete Rundung ist es vorzüglich, was seinen Bildern, namentlich seinen Köpfen die Wirkung verleiht. Aber auch die Malerei ist keineswegs als ungenügend zu betrachten. Wenn sie auch mit den einfachsten Mitteln ausgeführt ist, entspricht sie doch jedesmal ihrem Zwecke. Der Lokalton ist stets richtig getroffen, und der lasurartige Auftrag der Farben, der die Grundirung durchscheinen läßt, gibt den Bildern einen so leuchtenden Glanz, wie er kaum durch die geschickteste Farbenmischung hervorzubringen wäre. — Einfach gerundete schattige Flächen nöthigen den Künstler bisweilen doch, der Farbe ein selbständiges Recht zuzugestehen, und hier tritt er dann mit ihr in nächste Berührung. Hier

läßt er sie in den seltensten Mischungen, in den auffallendsten Zusammenstellungen jenes wunderbare Spiel vollführen, das ein anderes charakteristisches Kennzeichen der Dürer'schen Malerei ausmacht und nicht am wenigsten in die Augen fällt. Hier drängt sich dann aber auch ungehindert das phantastische Element ein, das durch die ganze Kunst Dürer's und seiner Zeit geht. Das Farbenspiel ist nicht der Natur abgelauscht, sondern erfunden; und so wunderbar es an sich wirkt, so ist für das ganze Werk doch sein größtes Verdienst, daß es nicht stört.

Den einzelnen Gemälden Dürer's gegenüber wird man aber immer finden, daß eine im Allgemeinen gegebene Charakteristik für dieselben schwer ausreicht. Wie Dürer weder von einem Meister noch von einer Schule sich mit Entschiedenheit eine bestimmte Behandlungsweise angewöhnt, vielmehr, was er davon bedurfte, aus sich selbst hervorgeholt, höchstens stückweise Anderen abgesehen hatte, so arbeitete er fortwährend an der Ausbildung seines Verfahrens und indem er sich bald mehr der eigenen Erfindung, bald mehr der Erinnerung überließ, bald sich auch mehr einer Nachahmung der angeschauten Natur unterwarf, schuf er sich fast bei jedem neuen Bilde eine andere Manier, die stets etwas mit den sonst angewandten Gleichartiges, oft aber auch etwas ganz Eigenthümliches hat. Besonders tritt dies hervor in der Behandlung der Gesichter und namentlich der Portraits, die stets mit dem größesten Fleiße ausgeführt sind. So ist bei dem Kopfe eines jungen Mannes von 1500 auf der Münchener Pinakothek mehr der Grund als eine darüber gelegte Lasur als Lokalton für das Fleisch gebraucht. Die Schatten sind einfach mit schwarzer Lasurfarbe, wahrscheinlich sehr verdünntem Beinschwarz, hineingezeichnet. Das Ganze gewinnt aber bei dem sehr dunkel, fast schwarz gehaltenen Hintergrunde ein ungemeines Feuer. Aehnlich ist

das Bildniß des Oswald Krell behandelt, doch sind hier die Schatten weniger lasurartig auf die Fläche aufgetragen, als vielmehr durch Schraffirung abgestuft; die Umrisse sind oft geradezu mit schwarzen Linien gezogen; das Licht von deckendem Weiß häufiger aufgesetzt. Beim Portrait seines Vaters von 1497 sind der Natur allerlei Reflexe und Farbenspiele abgelauscht und durch fast rein hingesetztes Grau, Blau, Gelb, Roth und Braun und Violett in den Schatten wiedergegeben, hinter denen der einheitliche Lokalton mehr verschwindet. Am merkwürdigsten ist sein eigenes Portrait von 1500 behandelt, auf welchem die Farbe eine fast gläserne Durchsichtigkeit erhalten hat, in deren Tiefe die zartesten Töne neben und über einander ein so bewegliches Spiel treiben, daß sich das Bild wie belebt fast in jedem Augenblick verändert und immer von neuem zu entstehen scheint. Auch bei vollendeten Bildern kommt es nicht selten vor, daß man durch die Farbe die darunter liegende Schraffirung der Schattenfläche durchscheinen sieht.

In sein eigentliches Element tritt der Meister aber, wo er den Pinsel als Stift brauchen kann, wo er Haar, Pelzwerk u. dgl. zu malen hat. Hier ist seine Kunst ja fast sprichwörtlich geworden, und wenn seine in's Kleine gehende Weise der Behandlung solcher Gegenstände auch nicht als die richtige anzuerkennen ist, so ist doch zuzugestehen, daß noch Keiner, der auch eine bessere Manier hatte, damit Besseres als Dürer geleistet hat. — Fast noch mannigfaltiger als in der Oelmalerei, die damals bekanntlich durchweg auf Holz ausgeführt wurde, erweist sich die Kunst Dürer's in den mit Wasserfarben auf Leinwand, Papier, Pergament u. s. w. gefertigten Malereien. Die italienischen Künstler waren voll Bewunderung über das später zu besprechende eigenhändige Portrait, das Dürer an Rafael gesandt hatte und das auf Leinwand in einer Weise gemalt war, daß die Weiße des

Stoffes die Lichter bildete, das Bild aber auf beiden Seiten sichtbar war. Man muß aus dieser Angabe schließen, daß Dürer auch hier sehr dünne, durchdringende Farben angewandt habe. Sonst findet sich gerade bei seinen Malereien auf Leinwand ein pastoser Auftrag der Farben und eine Durcharbeitung derselben in der gewöhnlichen Weise. Seine Malereien auf Papier u. s. w. durchlaufen alle Grade von einer leicht colorirten Federzeichnung bis zur feinsten, mit unglaublicher Sorgfalt ausgeführten Miniaturmalerei. Bisweilen malt er auf Papier gerade wie auf einer Tafel. Er legt den Hintergrund sehr dunkel an, überzieht ihn wohl bis zur scharfen Grenze der Figuren mit einer schwarzen Decke. Mit Benützung der leuchtenden Farbe des damaligen Papieres wendet er sodann nur einen einfachen, durchsichtigen Lokalton, in nackten Partieen z. B. einen kräftigen Fleischton an und verfährt dann ganz wie bei manchen seiner Oelmalereien, zeichnet in die Schatten schwarz hinein und setzt die Lichter mit weißen Schraffirungen auf. In dieser Weise ist u. a. die herrliche Figur des leidenden Christus auf der Universitätsbibliothek zu Erlangen ausgeführt, welcher einfachen Malerei gegenüber man doch gestehen muß, daß Niemand sie je wirksamer gehandhabt hat. Ganz anders sind wiederum die Tuschzeichnungen behandelt. Die Schatten sind mit schwarzgrauer Deckfarbe, fast als wären sie mit Bleiweiß untermischt, dick aufgetragen und mit dem Pinsel zart vertrieben. Während wir aber erwarten sollten, daß zu den Lichtern einfach die Weiße des Papieres benützt wäre, finden wir gerade hier eine bunte Malerei durchgeführt, mit kreideartig aufgetragenen Farben in sehr hellen durch das Bläuliche in's Gelbe und Rothe übergehenden Tönen, ganz ähnlich, wie wir es auch auf manchen Oelgemälden bemerken.

Die wunderbare Erhaltung der Dürer'schen Malereien, die heute noch in derselben Reinheit und Pracht zu erglänzen

scheinen, wie des Künstlers Hand sie schuf, legt uns die Frage nahe, was für eine Technik im engern Sinne, welche Farben, welches Bindemittel, welche Grundirung und welchen Firniß er angewandt habe, um so dauerhafte Schöpfungen hervorzubringen. Dürer scheint selbst über diesen Gegenstand eine Schrift abgefaßt oder wenigstens Material dazu zusammengestellt zu haben. Leider ist dieselbe uns nicht erhalten. Nur ein kleines Bruchstück, das ein Anderer daraus wahrscheinlich zur eigenen Benützung abgeschrieben, ist in die Hände des fleißigen Sammlers der Reliquien gelangt und darin uns mitgetheilt. Dürer bespricht die Behandlung des bekanntlich sehr schwer zu verarbeitenden Ultramarins, das er mit Nußöl versetzte, welches sehr geläutert war und zwar durch Pressung desselben durch den handdicken Boden einer hölzernen Büchse, wonach es äußerst dünn auf die ebenfalls mit Oel getränkte Grundirung aufgetragen wurde. Mit schlechterem Ultramarin ward untermalt und besseres, wahrscheinlich in steigender Potenz daraufgesetzt. Denn Dürer übermalte seine Bilder oft, wie wir sehen werden, bisweilen fünf bis sechs Mal.

Einen Hauptunterschied zwischen der damaligen und der heutigen Malerei bedingte die Grundirung, die, weit entfernt, wie jetzt, aus einer einfarbigen, gegen jede Malerei gleichgültigen grauen Unterlage zu bestehen, vielmehr schon den Anfang der Malerei selbst bildete. Denn in dem Grunde war, wovon wir uns durch eigene Untersuchungen überzeugt, in den allgemeinsten Umrissen das Bild schon enthalten, und die verschiedenen Stellen wurden je nach ihrer verschiedenen Bestimmung auch anders grundirt, so daß z. B. die Gesichter eine Unterlage von sehr feurigem, der Hintergrund von matterem Tone erhielten, auch für die Wirkung der Farben auf den Gewändern u. s. w. der Ton schon berechnet war. Man führte nicht nur in der Zeichnung, sondern auch

in der Farbe ein Gemälde ganz nach den Gesetzen des natürlichen Entstehens aus, indem man vom Allgemeinen zum Besonderen fortschritt.

Als besseren Firniß pflegte man in jener Zeit eine Auflösung von Bernstein anzuwenden. Aus einem anderen Bruchstücke eines Dürer'schen Manuscriptes ersehen wir, daß er Farben vom Rheine bezog. In seinem Tagebuche über die niederländische Reise erwähnt er mehrmals eine rothe Farbe, die aus Ziegeln bereitet wurde.

Auch Dürer erweiterte, wie es zu seiner Zeit durchgehend Sitte war und im ganzen Betriebe der Kunst lag, sein Atelier zu einer Werkstätte und ließ Gehülfen und Gesellen neben sich arbeiten. Der Zeitpunkt, in welchem er dazu vorging, läßt sich nicht genau bestimmen; in der bis jetzt behandelten Periode scheint er nur seinen Bruder Hans bei sich gehabt zu haben. Aus späterer Zeit aber finden sich Arbeiten, in denen man deutlich die Hand der Gesellen erkennt und darin sich die eigenthümliche Dürer'sche Kunst mit den handwerksmäßigen Ueberlieferungen der früheren Zeit in auffallender Weise mischt. Ein solches Werk ist die sogen. Holzschuher'sche Tafel, die Betraurung des heil. Leichnams durch die Angehörigen Christi, in der Morizkapelle zu Nürnberg, das wir an seinem Orte unter dieser Rücksicht näher besprechen werden.

Von Dürer dem Kupferstecher gilt ungefähr dasselbe, was wir vom Zeichner gesagt haben. Man hat auch schon sonst bemerkt, daß er seine Stiche ganz wie Federzeichnungen behandelte. In keiner seiner Kunstübungen kann man so den Gang seiner Entwicklung beobachten. Im Anfange, wie wir schon zu erwähnen Anlaß fanden, hat er noch mit der schwierigen Behandlung des Materials zu kämpfen; ein gewisses Schwanken macht sich bemerkbar, ein Nachahmen und Anlehnen an fremde Meister, namentlich an M. Schongauer,

bald aber ein Versuchen auf eigene Faust; dann eine selbstgeschaffene bestimmte Weise, rasche Entwicklung und, ehe wir es ahnen, eine Höhe der Vollendung, wie sie vor Dürer unbekannt war und nach ihm nicht wieder erreicht ist. Er hält diese Höhe aber nicht in jeder folgenden Arbeit fest und verwendet nicht auf jede gleichen Fleiß. Bei seinen besten Stichen, wie den beiden schon genannten Wappen, Adam und Eva u. a. sieht man, daß er sich vorgenommen, recht zu zeigen, was er vermöge, und die Sorgfalt, mit der er arbeitet, ist fast übermenschlich; ein solcher Fleiß hätte, fortgesetzt, in kurzer Zeit ihn aufreiben müssen. Später, als die Umstände ihn nöthigten, mehr für das Brod als für den Ruhm zu arbeiten, schleicht sich namentlich in seine Stiche etwas von einer Handfertigkeit ein, die nicht, wie in seinen ersten derartigen Arbeiten, in jedem Punkte von Herz und Kopf begleitet war. Selbst in seinen gewöhnlich am meisten bewunderten Kupferstichen sind einige solche Stellen nicht ganz wegzuleugnen. Es ist aber auch möglich, daß er bereits einige seiner Schüler, die zum Theil ja auch als sehr tüchtige Kupferstecher hervorgingen, mit Hand anlegen ließ. — Um jedoch ganz zu begreifen, was es mit einem Dürer'schen Kupferstiche auf sich hat, muß man sie in alten, guten Abdrücken sehen; die Blätter, wie sie auf unsern Versteigerungen sich umhertreiben und wie sie gewöhnlich die Masse der Sammlungen bilden, geben keine Anschauung davon. Von den ältesten Abzügen der noch frischen Platten, die der Meister selbst besorgte, sind wenige mehr übrig. Sie sind auf ein sehr feines, aber festes Papier mit dem Wasserzeichen eines Ochsenkopfes, Kruges, Wappenschildes mit Thürmen oder einer Zusammensetzung von Krone und Lilie, und ziemlich weit auseinanderstehenden Rippen gedruckt. Man findet auch Abdrücke auf Atlas, die wohl für hohe Herrschaften bestimmt waren, aber, wie leicht zu denken, an

Kunstwerth die Abdrücke auf Papier nicht übertreffen. Um besonders werthvolle Geschenke zu machen, illuminirte Dürer auch Kupferstiche und Holzschnitte, so für einzelne Mitglieder der Familie seines Freundes. — Dürer versuchte sich auch in der Radirung. Man hielt ihn sogar bis dahin für den Erfinder derselben; doch haben die jüngsten Untersuchungen ergeben, daß er dafür nicht wohl zu halten ist [51]). Die Kunst, mit ätzender Flüssigkeit auf Metall zu graviren, war schon im Mittelalter bekannt und man benützte sie vorzüglich zur Verzierung der Waffen. Radirte Platten zum Abdrucke zu benützen verstand man schon im 15. Jahrhundert. Die ältesten Blätter, die man kennt, gehören einem niederländischen Meister an, und eine Radirung von Wenzel von Olmütz trägt die Jahreszahl 1496, während keine der bekannten Dürer'schen über das 16. Jahrhundert hinausgeht. Dürer scheint sich früher in dieser Kunst wenig geübt zu haben, denn seine ersten datirten Radirungen, die aus einer Zeit stammen, in der er im eigentlichen Kupferstiche schon das Höchste geleistet hatte, tragen, was die Ausführung betrifft, noch einen sehr schwankenden Charakter. Man merkt deutlich, wie er verschiedene Versuche anstellt, wie Einer, der eine Sache von allen Seiten kennen zu lernen trachtet und die Erfahrungen noch selber machen muß. Er zieht bald kräftige, weit von einander abstehende und lang ausholende Striche, bald feine, kurze, dichtgedrängte; bald ätzt er stark, bald sehr schwach. Bisweilen sind die behandelten Gegenstände der Art, wie die Zusammenstellung der Modellfiguren, daß es scheinen muß, als hätten sie nur als Vorwand für den Radirversuch gedient. Die äußerst selten vorkommenden guten Abdrücke und die häufigen sehr schlechten lassen auch auf viele Fehldrucke und ein schnelles Abnutzen der Platten schließen; und Dürer scheint diese Kunst, die sonst durch die Leichtigkeit der Herstellung vor dem Stiche

so große Vortheile bietet, nicht mehr betrieben zu haben, weil er seinen Vortheil dabei nicht finden mochte. Man hat etwa acht Radirungen von Dürer, die ihrer Entstehung nach sich auf vier oder fünf Jahre vertheilen. Auf manchen Platten ist ersichtlich das Monogramm erst nachträglich eingeätzt, da es viel stärker und schwärzer erscheint, als die übrige Zeichnung — offenbar von späteren Besitzern, welche die von dem Verfertiger zurückgelegten Platten noch bis zur Ungebühr abziehen ließen und durch Hinzufügung des Zeichens sie jenem zuzueignen in ihrem Interesse fanden. Daraus, daß Dürer selbst sein Monogramm noch nicht aufsetzte, könnte man ebenfalls schließen, daß er auf diese Arbeiten, als auf etwas Ungewisses, noch kein großes Gewicht legte. Um so mehr müssen wir uns wundern, wenn wir einzelne Abdrücke seiner Radirungen finden, wie den heiligen Hieronymus auf der Felsenbank im Britischen Museum, ebenfalls noch ohne Monogramm, „von einer Wärme und malerischen Wirkung, welche den schönsten Werken des Rembrandt nahe verwandt, von keinem derselben übertroffen wird“ [52]). — Es scheint, als ob Dürern in allen Stücken bestimmt gewesen sei, seinen Nachfolgern mehr die Empfindung des Neides als die Lust der Nachahmung zu hinterlassen.

Interessant wäre es zu wissen, welches die erste Radirung und von welchem Jahre sie stammte. Heller zählt die heil. Familie ohne Jahreszahl unter die Blätter der ersten Periode, durch eine Copie dazu veranlaßt, auf welcher die Zahl 1506 sich findet. Wir möchten dieses Blatt aber gerade für eine der letzten der in dieser Weise ausgeführten Arbeiten halten, denn es ist mit der entschiedenen Absicht gefertigt, ein Kunstwerk herzustellen und nicht blos einen Versuch mit dem neuaufgenommenen Verfahren zu machen. Die Zusammensetzung der Gruppe ist so reich, wie sie nur auf Stichen und Holzschnitten vorkommt, und der Ausdruck,

so weit die meistens sehr schlechten Abdrücke ihn erkennen lassen, in hohem Grade gelungen. Wir sehen da Maria, wie so oft auf einer Rasenbank sitzend, an deren rechter Seite St. Joseph kauert, wiederum mit entblößtem Haupte, doch nicht schlafend, sondern zu drei Personen hinaufblickend, die vom Rücken her der heiligen Jungfrau sich nahen. Eine Frau unter diesen, die Heller wohl nicht mit Unrecht für Elisabeth hält, trägt einen Becher, wie um der Maria den Willkomm zu bieten. Vielleicht dachte der Künstler sich die heilige Familie auf einem zweiten Besuche bei ihren Gefreundeten. Maria spricht in der Haltung Jungfräulichkeit verbunden mit ungekünstelter Würde aus; über der ganzen Scene liegt ein Hauch stiller, ernster Weihe. Die Zeichnung ist fein durchgeführt und das Verfahren offenbar schon auf Erfahrungen gestützt, die an vorhergegangenen Arbeiten gemacht worden. Die Jahreszahl auf der Copie entscheidet nichts; diese kann zu den vielen Fälschungen gehören, die auf Kosten Dürer's gemacht wurden. Es gibt auch eine radirte Krönung der Maria mit der Zahl 1507, und St. Anna und Maria in halber Figur, mit 1508 bezeichnet; doch auch diese Blätter sind in hohem Grade zweifelhaft. Wir möchten für die erste echte Radirung den von Heller für eine Copie erklärten leidenden Heiland auf dem Steine vom Jahre 1510 halten, eine einfache Figur, wenig ausgeführt und ziemlich derb gezeichnet, die der Künstler 1515 wiederholte und vervollkommnete. Im Jahre 1510 warf sich Dürer nach Beendigung größerer Malereien, daran er sich ermüdet hatte, wie wir sehen werden, mit aller Macht auf kleinere Arbeiten und es wäre nicht unmöglich, daß er damals auf Mittel gesonnen hätte, solche leichter und schneller herzustellen. Die ersten unbezweifelten Radirungen sind von 1512. Einige Platten, die sich erhalten haben, lassen vermuthen, daß Dürer sich ausschließlich des Eisens bedient habe, das

auch seine Nachfolger anwandten. Nach ihm kam das Radiren in weiten Gebrauch und bezeichnete bereits mit eine Stufe zum Verfall der Kunst.

Ueber die Frage, ob Dürer eigenhändig in Holz geschnitten, wird noch verhandelt; doch glauben wir, namentlich nach Jackson's und Passavant's Auseinandersetzungen [53]), kaum noch ein Wort darüber verlieren zu dürfen. Der erstgenannte ist der Einzige, der als Techniker mit der Sache vertraut die Frage behandelt hat; die meisten Uebrigen sprechen als rechte Theoretiker ohne genau zu wissen, worum es sich eigentlich handelt. Man geht von der Ansicht aus, weil Dürer ein ausgezeichneter Künstler war, mußte er auch ein trefflicher Formschneider sein, gerade als ob Shakspeare, der größte Dramatiker, sich auch als Theaterschneider hätte auszeichnen müssen. Hätte man selbst das Schneidemesser in die Hand genommen, man würde schon aus Mitleid den armen Künstler mit dieser tödtlichen Arbeit verschont haben! Wir verkennen, selbst mit der Sache einigermaßen vertraut, keineswegs die Verdienste namentlich der neueren Holzschneider, die in freierer Behandlung ihre Uebung zu einer eigentlichen Kunst erheben und vom Zeichner das Bild nur angedeutet erhalten dürfen, um es selbständig auszuführen. Aber der Formschnitt der älteren Zeit beruhte auf ganz anderen Grundlagen, hatte sich genau an die Zeichnung zu halten und konnte nicht mehr leisten, als diese möglichst wenig zu verkürzen. Gerade die Männer von Fach werden uns zugestehen, daß, um im Holzschnitt es zu einer freieren Behandlung und einer eigentlichen Kunst zu bringen, es einer langen und anhaltenden Uebung bedarf. Bei allen anderen Kunstweisen, in denen Dürer sich auszeichnete, vermögen wir nachzurechnen, wie er sie gelernt und darin sich ausgebildet haben konnte; nur für die Holzschneidekunst fehlen alle Anhaltspunkte. Man schreibt Dürer die besten seiner

Holzschnitte zu; wenn überhaupt richtig, würde es eher gerechtfertigt sein, ihm die weniger vollendeten zuzuweisen. Die Hand mehrer Formschneider läßt sich in seinen Blättern deutlich unterscheiden; warum sollte er, wenn er überhaupt fremde Hülfe fand, sich selbst einer so mühsamen und zeitraubenden Arbeit unterziehen? Und fand er schlechte Formschneider — warum nicht auch gute! Haben wir doch durch Neudörfer die ausdrückliche Nachricht, daß Hieronymus Resch [54]) die meisten von Dürer's Stöcken schnitt, und fällt auch das große Werk, das der Erzähler als von diesem herrührend hervorhebt, in die spätere Zeit des Künstlers — warum sollten wir nicht annehmen, daß er auch frühere Blätter schon ausgeführt? Er konnte doch nicht mit einem Male als so ausgezeichneter Meister in seinem Handwerke, das auch er eben durch seine Meisterschaft zur Kunst erhob, dastehen. Die Zunft der Formschneider war eine sehr alte und bei weitem nicht allein mit Herstellung von Holzstöcken für den Druck beschäftigt. Sie hatten sogar auch, wie wir sehen werden, die Pressen, worauf große Holzschnittwerke gedruckt wurden. — Man hat vorzüglich zum eigenhändigen Schnitte Dürer's seine Zuflucht genommen, weil man den Unterschied und großen Abstand der älteren von den Dürer'schen Holzschnitten, namentlich den Bildern zur Apokalypse nicht zu erklären gewußt hat. Doch thut Jackson unserer Meinung nach genügend dar, wie die Zeichnung Dürer's im Stande war, auch den Schnitt plötzlich auf die Höhe zu heben, die allerdings schon in seinen frühesten Arbeiten überrascht. — Daß indeß Dürer den Schnitt seiner Zeichnungen überwacht und nöthige Verbesserungen angeordnet habe, dürfen wir wohl eben so wenig bezweifeln, wie daß er letztere nicht selbst ausgeführt. — Einige Dürer'sche Holzschnitte findet man auch mit mehren Platten in Helldunkel gedruckt, doch sahen wir keinen, den wir in die Zeit des Meisters selbst ver-

setzen möchten. Die Platten für den Tondruck wurden erst später, namentlich in den Niederlanden hinzugefügt, wohin nach Dürer's Tode manche durch Verkauf kamen. Auffallend ist allerdings die Erscheinung, daß er nicht wie seine Zeitgenossen Lukas Cranach, Hans Burkmair, Hans Baldung Grün u. a. sich des hübschen Mittels bediente, um den Holzschnitten ein gefälligeres Ansehen zu geben. Wir mögen bei Dürer's Bescheidenheit und dem Drange der Verhältnisse nicht annehmen, daß er dieses Mittel als eine Art Bestechung für seiner unwürdig gehalten; der Grund mochte bei den Formschneidern liegen, denen die Herstellung der Tonplatten hauptsächlich anheimgegeben war. Jost Dienecker, ein vorzüglicher Formschneider zu Augsburg, rühmt sich gegen Kaiser Maximilian I. noch 1512, daß er diese Kunst als Geheimniß besitze, obwohl man den Druck mit mehren Stöcken schon im 15. Jahrhundert kannte und vom Jahre 1506 zwei sehr schöne so ausgeführte Blätter von L. Cranach bekannt sind.

Es bleibt noch übrig, einen Blick auf Dürer's plastische Arbeiten zu werfen. Die hohe Kunstfertigkeit, die er auch hierin offenbart, kann uns weniger auffallen, da er seit früher Jugend im Modelliren regelrechten Unterricht empfangen hatte. Doch sind wir innerhalb dieses Bereiches am wenigsten im Stande, einen bestimmten Entwicklungsgang nachzuweisen. Man ist zwar sehr freigebig, plastische Arbeiten in Holz, Stein, Elfenbein u. s. w. Dürer zuzuschreiben, aber man hat sich zu hüten, alle anzuerkennen. Das Monogramm, das viele tragen, entscheidet nicht; ebensowenig die Trefflichkeit der Ausführung. Denn es gab zu Dürer's Zeit in Nürnberg, Augsburg u. a. a. O. mehr Bildschnitzer, die ihm gleich kamen, als Maler; und eine plastische Arbeit bietet weniger Anhaltspunkte, um besondere Eigenthümlichkeiten eines Meisters daran zu erkennen, als die freier und mehr nach eigenem Gefallen zu behandelnde Zeichnung und Malerei.

Gleichwohl erkennt man in den wenigen Bildwerken dieſer Art, die Dürer unbezweifelt angehören, auch deſſen ganze Beſonderheit in Erfindung, Zuſammenſetzung, Zeichnung u. ſ. w. und von allen iſt als Merkmal die vollkommene Meiſterſchaft anzugeben, mit der ſie ausgeführt ſind. Wir werden die vorzüglichſten im Verlaufe unſerer Erzählung aufführen. Nur einzig in ſeiner Art ſteht Dürer als Medailleur dar, wovon die Zeugniſſe in alten und neuen Abgüſſen nicht ſelten in unſern Sammlungen ſich finden. Die Dürer'ſchen Medaillen zeichnen ſich durch ein außerordentlich flaches Relief aus; das Bild erhebt ſich oft in kaum merkbarer Dicke über der Fläche und doch iſt darin nicht nur in den äußeren Umriſſen, ſondern auch in der Modellirung, in der Abſtufung von Höhe und Tiefe eine ſo vollkommene Zeichnung durchgeführt, daß ſie für jeden geringeren Künſtler unnachahmlich erſcheint. Mit den Dürer'ſchen Medaillen verhält es ſich faſt wie mit dem berühmten Titian'ſchen Zinsgroſchen, wo auf dem Geſichte des Heilandes die Farbenunterſchiede, in der Nähe betrachtet, ganz verſchwinden, während ſie, aus der Ferne geſehen, vollkommen wirkſam hervortreten. — Die älteſte datirte Medaille iſt von 1508, ein weibliches Bruſtbild, welches für das ſeiner Frau gehalten wird, eine ausgezeichnete und ſicher nicht die erſte von Dürer in dieſer Art gefertigte Arbeit.

Was nun den inneren, geiſtigen Gehalt der Dürer'ſchen Kunſt betrifft, ſo halten wir uns verpflichtet, nähere Erklärung zu geben über die früher wiederholt gemachten Andeutungen über den neuen Geiſt, den er der Kunſt eingeflößt. — Aber was kann es überhaupt für Bewandtniß mit einem neuen Geiſte haben, den man in einem beſtimmten Zeitalter, in gewiſſen Lebensoffenbarungen einer Zeit beobachten will? Es gibt doch nur einen Geiſt, der alle Welt und alles Leben erfüllt, den Geiſt, welchen Gott im Anfange ſeiner

Schöpfung einhauchte und der seinem Wesen nach von jeher derselbe ist und bleibt! — Aber die Menschen haben nicht immer dieselbe Anschauung und Erkenntniß davon gehabt; der werthvollste Theil unseres Daseins liegt noch in unentdeckten Gründen, unserer Hoffnung und ewigen Anwartschaft aufgespart; nur so weit wir zu uns selbst gekommen, uns selbst für unser Empfinden und Erkennen gewonnen haben, gehören wir uns, und unser Bewußtsein muß für den Augenblick für unser Dasein gelten. — Das 16. Jahrhundert war in der Entwicklung unseres Volkes — und dieses vollzog in sich im Namen und zum Vorbilde für alle Völker das wunderbare Ereigniß — die Zeit, wo die Menschheit, die bis dahin die Bedingungen ihres Daseins zitternd von fremden Mächten abhängig gesehen, anfing die echten Grundlagen desselben zu berühren, die im Geiste des Menschen selbst enthaltene ewige, unzerstörbare Berechtigung desselben zu ahnen und auf dem festen Boden dieser Ahnung sich froh und selbstgewiß zu bewegen. Und dieser Geist ist es, welchen Dürer in seinen Schöpfungen aussprach und so seinem Zeitalter zu noch deutlicherem Bewußtsein brachte. Schon die behandelten Gegenstände, wie wir sie bis jetzt aufzählten, beweisen, daß Dürer den Gegensatz zwischen heiliger und unheiliger Welt aufgegeben hatte, und die gleiche auf alle verwendete Liebe und Sorgfalt lassen Alles unter einem Lichte erscheinen. Das Leben ist kein profanes, verdammliches mehr; es ist eingetreten in die Reihe der sittlichen, glücklichen Mächte, welche die Gotteswelt ausmachen. Dürer's Geschöpfe nehmen keinen Anstand, dazusein; weil geschaffen, sind sie auch berechtigt; ihre Verschiedenheit beruht nur auf den Unterschieden ihrer Natur; aber ihr Werth ist nie wichtiger als ihr Vorhandensein. Doch ist die Selbstgewißheit keine Anmaßung; Dürer deckt auch die Gründe auf, worauf sie wie auf natürlichem Boden beruht und wächst. Die Dürer'sche

Kunſt verliert im Grunde nichts von den Vorzügen, die wir an der älteren rühmten. Sie weiſet dieſelbe Reinheit, Unſchuld und Lieblichkeit der Seele auf, den nämlichen Ernſt, die Kraft und Würde des Charakters und alle die natürlichen und geſchichtlichen Güter, welche Bedingungen und Erfolg einer geiſtig-ſittlichen Entwicklung ſind. Aber dieſe Güter ſind keine Gaben mehr, die, um wirklich und werthvoll zu werden, von außen her empfangen oder nach außen hin geopfert werden müſſen; ſie gehören als Eigenſchaften den Perſonen an und bilden einen Theil der Perſon ſelbſt. Das Verneinende, Abgezogene und Jenſeitige iſt als maßgebendes Prinzip aus der neueren Kunſt entfernt; das Göttliche wird gegenwärtig und das Menſchliche göttlich. —

Seele und Charakter bildet Dürer ab, wie wir ſie nicht ſchöner und mächtiger finden können; die äußere Erſcheinung, die Geſtalt rettete er von der Vernichtung, der ſie in der älteren Kunſt preisgegeben war. Aber an eine Veredlung der letzteren, an ein Ideal dachte er noch nicht. Dürer flößte ſeinen Schöpfungen den Geiſt ein, den wir darin erkennen, weil er ſelbſt dieſen Geiſt beſaß; aber die Formen nahm er, wie das Leben ſie bot. Keinerlei Anregung trieb ihn, darüber hinauszugehen. Während ſeinen berühmten Zeitgenoſſen Rafael der Anblick einer großen vergangenen Welt entzündete und mehr als königliche Huld unterſtützte, boten dem deutſchen Künſtler nur Kummer und Sorge die lahmen Fittige, worauf ſeine Begeiſterung ſich bewegen durfte. Aber in dem Prinzipe, das er zur Geltung brachte, war der Grund gelegt, auf dem die Kunſt auch dieſe Richtung verfolgen konnte.

Dasſelbe war der Fall für die verſchiedenen Kunſtzweige, die nach Dürer ihre beſondere Ausbildung erhielten. Dürer ſelbſt zwar bewegte ſich noch vorzugsweiſe auf dem Gebiete der kirchlichen Malerei, doch in der Art, wie er ſie

behandelte, war die geschichtliche gegeben. Genrebilder haben wir unter seinen Kupferstichen aufgeführt. Die Landschaft erhob er zwar noch nicht zum eigentlichen Vorwurf der Kunst, doch widmete er ihr auf fast allen seinen Bildern solche Aufmerksamkeit und führte sie mit solchem Reichthume der Phantasie und schöpferischer Lust aus, daß der Gedanke, sie selbständig zu behandeln, nahe lag. Wir haben auch unter seinen Schülern den ersten Landschaftsmaler [55]).

Doch müssen wir unter dem Vorbehalte gelegentlicher Berufung und Ausführung mit diesen Andeutungen uns hier begnügen. Eine ausreichende Zerlegung und Nachweisung des Grundprinzipes würde eine vollständige Kultur- und Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts erfordern. Um übrigens Anderen nicht Unrecht zu thun, müssen wir die Bemerkung wiederholen, daß Dürer's bedeutendere deutsche Zeitgenossen, wie Hans Holbein, Lukas Cranach, Hans Burkmair u. a. im selben Geiste, der ja der Geist der Zeit war, arbeiteten, und Dürer nur als der erste und bedeutendste unter ihnen das Verdienst hat, mit besonderem Nachdrucke jenen Geist zur Erscheinung und Wirkung gebracht zu haben.

Vierter Abschnitt.

Häusliche Begebenheiten; Dürer's Reise nach Italien.

Dürer, aus dessen wenigen uns erhaltenen Aufzeichnungen über seine persönlichen Verhältnisse stets die größte Pietät gegen seine Eltern hervorleuchtet, fand gewiß eine Genugthuung darin, seinem Vater noch zeigen zu können, daß der ihm in der Jugend gewährte Wunsch zum Guten ausgeschlagen. Bis zum Jahre 1502 arbeiteten Vater und Sohn noch neben einander; dann wurde der erstere durch den Tod abberufen. Der Sohn berichtet in seinem Tagebuche selbst davon:

„Darnach begab sich aus Zufall, daß mein Vater krank ward an der Ruhr, also, daß ihm die Niemand stellen mocht; und da er den Tod vor seinen Augen sahe, gab er sich willig drein, mit großer Geduld, und befahl mir meine Mutter, und befahl uns göttlich zu leben. Er empfing auch die heiligen Sacrament und verschied christlich, wie ich das in einem andern Buch nach der Läng beschrieben hab, im Jahre 1502 nach Mitternacht vor St. Matthäus Abend, dem Gott gnädig und barmherzig seye". — Aus diesem „andern Buch" aber, dessen Dürer Erwähnung thut, hat sich auf einem ausgerissenen Blatte zufällig ein Theil des längeren Berichtes vom Tode seines Vaters erhalten, worin der kindlich fromme Sinn Dürer's sich in rührendster Weise ausspricht [56]). Nach dem Tode des Vaters nahm Dürer seinen zwölfjährigen Bruder Hans, der auch Maler wurde, zu sich; den Goldschmied Andreas aber, der damals achtzehn Jahre

alt war und wahrscheinlich die Lehre beim Vater beendet hatte, sandte er in die Fremde. Die Mutter verharrte noch zwei Jahre in ihrer alten Behausung; nachdem aber Alles verzehrt war, was ihr Gatte hinterlassen und sie „ganz arm" geworden, nahm der Sohn auch sie unter Obdach und Pflege.

Auf dem erwähnten Blatte, das den Tod des älteren Dürer erzählt, folgt sogleich die Beschreibung vom Ableben der Mutter, die geraume Zeit später starb. Die Handschrift, woraus jenes Blatt, mit Seite 19 bezeichnet, genommen, war also kein fortlaufendes Tagebuch, sondern nur eine Zusammenstellung später niedergeschriebener Erinnerungen, die nicht einmal der Zeitfolge nach an einander gereiht waren. Dürer scheint die Bearbeitung einer solchen Familiengeschichte, wenn wir so sagen dürfen, mehre Male in Angriff genommen zu haben. Denn aus der alten Handschrift, der wir oben die Bemerkung über Behandlung des Ultramarins entnahmen, erfahren wir auch, daß zu der Zeit, als jene abgefaßt wurde, Hans Pezolt, Goldschmied zu Nürnberg, ein Büchlein besaß, worin Dürer nach Weihnachten des ausgehenden 1524. Jahres aus seinen Schriften mit eigenen Händen zusammengetragen und aufgeschrieben, von wannen er gewesen, wie er nach Nürnberg gekommen u. s. w. Wäre diese Schrift nicht ein Büchlein genannt, könnte man annehmen, daß sie mit derjenigen zusammenfalle, aus welcher jenes eine Blatt übrig geblieben, doch gehörte dieses einem Foliobande an. Auf demselben Blatte stehen noch ein Paar Aufzeichnungen, die indeß von geringem Belange sind.

Im Jahre 1503 war Dürer krank, wie wir aus der Randbemerkung auf der erwähnten Handzeichnung im Britischen Museum ersehen.

Die Jahre 1504 und 1505 gehören zu den fruchtbarsten in des Künstlers Leben. Wer das Aufreibende in der Thätigkeit des Kupferstechers und Zeichners für den Holzschnitt

kennt, in der jede Linie eine Aufmerksamkeit und Anspannung verlangt, womit ein genialer Künstler in anderer Weise fast ein ganzes Bild entwirft, wird begreifen, daß Dürer sich der Erholung bedürftig fühlte. — Wir sehen wenigstens darin die Hauptursache, die ihn gegen Ende des 1505. Jahres, also volle zehn Jahre nach seiner Niederlassung und Verheirathung, von Nürnberg zu einer Reise nach Venedig trieb.

Schon Heller ist mit gegründetem Einwurfe der Ansicht begegnet, daß Dürer diese Reise unternommen habe, um sein Recht gegen italienische Nachdrucker seiner Werke, namentlich den Kupferstecher Marc Anton Raimondi zu verwahren. Denn die Arbeiten, welche dieser nachstach, waren größten Theils noch gar nicht von Dürer ausgegangen. Zwar erwähnt dieser selbst einmal in einem der Briefe, welche er von Venedig aus schrieb, daß man dort sein „Ding", d. h. seine Stücke, Kunstwerke, in Kirchen und wo sie es bekommen mögen, abmache", d. h. nachbilde, doch ist dabei wohl nur an Malereien zu denken, für die man Einzelnes aus Dürer'schen Bildern benutzte — denn man ahmte diese nach, wie Dürer angibt, und schalt zugleich auf ihn, gab also das Gestohlene nicht als solches, als fremdes Eigenthum aus, was man bei einfachen Nachbildungen nicht wohl vermocht hätte. Man kennt auch keine italienischen Copieen von Kupferstichen oder Holzschnitten aus der Zeit vor Dürer's Reise nach Venedig. Er findet sich auch durch die Thatsache nur geschmeichelt, sagt aber nichts davon, daß er dagegen aufzutreten beabsichtige. Das Erste aber, was er mit einigem Nachdrucke, gleich nach vorausgegangenem Gruße und selbst vor dem Glückwunsche zum neuen Jahr an seinen Freund Willibald schreibt, ist die Meldung, daß es mit seiner Gesundheit viel besser gehe.

Dürer hatte in den zehn Jahren, die hindurch er gearbeitet, nicht so viel erübrigt, um das Reisegeld davon zu

nehmen; Pirkheimer lieh ihm eine kleine Summe. Zu Pferde machte er sich auf. Einige fertige Kunstwerke, wahrscheinlich kleinere Malereien, und ohne Zweifel auch einen Vorrath von seinen bis dahin gefertigten Kupferstichen und Holzschnitten nahm er mit sich, um von deren Erlös in der Fremde zu leben. Sein Name war schon nicht unbekannt mehr in Venedig und den einen oder anderen Auftrag dort zu erhalten, durfte er wohl erwarten. Er fand viele Landsleute in Venedig vor, denn die deutschen Handelsstädte, namentlich Nürnberg, standen in unausgesetzter Verbindung mit der großen Handelsstadt jenseits der Alpen; es war sogar schon eine regelmäßige Botenverbindung hergestellt. Die deutschen Kaufleute bildeten zu Venedig eine ansehnliche geschlossene Gesellschaft mit eigenem Kaufhause und eigenem Gottesdienste.

Von dieser Reise sind acht Briefe erhalten, welche Dürer an Pirkheimer schrieb, aus dessen Nachlasse sie in Besitz der Imhof'schen Familie kamen. Seit geraumer Zeit in das Archiv der Freiherren von Haller vererbt, wurden sie mehrmals abgedruckt [57]). Wie sich denken läßt, sind diese Briefe eine Fundgrube der interessantesten Aufschlüsse, die nicht nur den Aufenthalt Dürer's in Venedig, sondern auch manche sonstige Verhältnisse, die ihn betrafen, namentlich das zu seinem Freunde und zu seinen Hausgenossen in ein helles Licht setzen. Sie sind mit geringen Abweichungen überschrieben: Dem ersamen weisen Her Wilbolt pirkamer pürger zw Nörnberg Meinen günstigen Herrn, und versiegelt mit einem kleinen Petschafte, auf welchem ein Schild mit geöffnetem Gartenthore auf einem sogen. Dreiberge steht, und darüber AT [58]). Dürer redet Pirkheimer Ihr an, verkündet im Eingange der Briefe stets mit damals üblicher Formel seinen willigen Dienst zuvor an, läßt überhaupt niemals die überlegene Stellung

seines Freundes außer Acht, spricht sonst aber, wie wir sehen werden, sehr vertraut mit demselben und enthält sich auch derber Ausdrücke nicht, wie sie damals überhaupt aus der Umgangssprache nicht verbannt waren.

Der erste Brief ist am heiligen Dreikönigstage 1506 geschrieben, noch in all' der Befangenheit eines gedrückten Geistes, der sich selbst entwandt, nur noch der von außen auf ihn fallenden Last sich zu erwehren sucht und zufrieden ist, wenn ihm aus dem einfachsten Geschäftsstile die Reihenfolge nicht zu sehr entweicht. — Wie es bei solchen Gelegenheiten zu geschehen pflegt, hatte Pirkheimer seinen armen Freund mit einem Verzeichnisse von allerlei Aufträgen beladen, die er sicher Gelegenheit gehabt hätte, durch Andere besser besorgen zu lassen. Aber solche vornehme Herren, die schon von Kindheit auf in der Einbildung erzogen sind, daß Alles nur ihretwegen da sei, und die in dieser Verrenkung der Anschauung jede Freundschaft zu einer Art Dienstbarkeit verkehren, können keinen Anlaß vorübergehen sehen, ohne ihn für sich ausgenützt zu haben. Pirkheimer trägt überhaupt in dem Bilde, welches Dürer in diesen Briefen unabsichtlich von ihm zeichnet, ein gutes Stück von einem aristokratischen Pedanten an sich. — Statt zu ruhen, Herz und Sinn sich lösen zu lassen, mußte Dürer sogleich umhergehen, um Perlen und Steine für seinen Freund einzukaufen, was bei dem Werthe solcher Sachen für einen Nichtkenner, zumal in einer fremden und fremdsprechenden, mit allem Raffinement ehrlicher und betrüglicher Spekulation gefüllten Stadt keine leichte Sache war. Dürer war noch so glücklich, von „guten Gesellen" früh genug gewarnt zu werden, wie er seinem Freunde weitläufig auseinandersetzt, indem er ihm zugleich die dort erhaltene Versicherung mittheilt, daß zu Frankfurt viel bessere Dinge für billigeren Preis zu erhalten seien. Viel eher hatte es Sinn, daß Pirkheimer seinem Freunde

den Auftrag gegeben, aus den damals großartigen Verlagsgeschäften Venedigs ihm Bücher zu kaufen, und dieses hatte Dürer auch bereits bei Abfassung des ersten Briefes ausgerichtet. Doch fühlt sich Dürer seinem Freunde und Gönner so verpflichtet, daß er sich zu ferneren Dienstleistungen erbietet, die er mit „ganzem Fleiß" ausrichten will. — Schwer drückt auf ihn das Bewußtsein, daß er in die Schuld seines Freundes gerathen ist, und kaum angekommen in Venedig, denkt er schon wieder an die Rückkehr, um sich nur von dieser frei zu machen; „Ich bitt Euch, schreibt er, habt Mitleiden mit meiner Schuld; ich gedenke öfter daran, denn Ihr. Alsbald mir Gott heim hilft, so will ich Euch ehrbarlich zahlen mit großem Dank". . . Auch die Sorge um die Seinigen war ihm noch nicht leichter geworden; er rechnet, wie zur eigenen Beruhigung, Pirkheimer vor, was er seiner Mutter und seinem Weibe zurückgelassen. Die Mutter steht voran und sie hat das Meiste bekommen, wobei jedoch wohl anzunehmen, daß sie davon ihren Sohn Hans mit zu unterhalten hatte [59]).

Wie man sieht, führten Mutter und Schwiegertochter im Hause Dürer's getrennte Wirthschaft, aber beide von ihm unterhalten. Die Mutter steht, wie man es auch sonst aus Dürer's Schriften schließen kann, ihm näher, als die Frau; es konnte kaum fehlen, daß wenigstens auf Seite der letzteren der Neid angeregt wurde und daß Kälte, vielleicht gar Unfriede herrschten, die des zartempfindenden Künstlers Lage unglücklich machten.

In Venedig war ihm das Glück nicht ungünstig; die deutsche Gemeinde hatte eine größere Bestellung bei ihm gemacht, eine Altartafel für die Bartholomäuskirche daselbst, die für 110 fl. rhein. bedungen ward. Dürer freut sich dieses Auftrages zunächst in der Aussicht, daß er das Geld werde sparen und seinem Freunde davon zahlen können; er

meint, auf die Herstellung des Gemäldes würden nicht 5 fl. Auslage gehen und einen Monat nach Ostern könne sie vollendet auf dem Altare stehen.

Man hat längere Zeit dafür gehalten, dieses Bild habe die Marter des heiligen Bartholomäus dargestellt; allein es hat sich neuerdings mit Gewißheit herausgestellt, daß es die Verherrlichung der Maria zum Gegenstande hatte und dasselbe Bild ist, welches gegenwärtig unter dem Namen des Rosenkranzfestes sich im Kloster Strahow bei Prag befindet [60]). — Wir sehen da die heilige Jungfrau vor einem Teppiche thronend; zwei über ihr schwebende Engel halten eine Krone, ein dritter, zu ihren Füßen sitzend, spielt die Laute. Zu beiden Seiten kniet sie anbetend eine glänzende Versammlung, zunächst der jugendliche Kaiser Maximilian I. und ein Papst [61]). Alle werden mit Rosenkränzen gekrönt; dem Papste setzt das Christkind, dem Kaiser die hl. Mutter den Kranz auf, den Uebrigen kleine Engelfiguren, welche über ihnen schweben. Links steht der heil. Dominikus, der Stifter der Rosenkranzandacht. Im Hintergrunde rechts hat Dürer seine eigene Figur und die seines Freundes Pirkheimer angebracht, stehend und gleichsam als bescheidene Zuschauer des gefeierten Mysteriums. Er selbst hält ein Täfelchen mit der Aufschrift: Exegit quinquemestri spatio Albertus Dürer Germanus MDVI und dem Monogramme. Dürer führte das Bild also in fünf Monaten aus, was bei der Größe der Tafel von 4′ Höhe und gegen 7′ Breite, und bei der Menge der dargestellten Figuren kaum möglich erscheint. Doch hatte er sich Anfangs, wie aus seinem Briefe hervorgeht, einen noch kürzeren Zeitraum vorgesteckt. — Das Bild kam später, wie so viele Dürer'sche Arbeiten, in den Besitz Kaiser Rudolf's II., der es so hoch schätzte, daß er nicht wagte, es mit den gewöhnlichen Transportmitteln von Venedig herüber bringen zu lassen. Es ward vielmehr, wie erzählt

wird, sorgfältigst eingepackt, von vier starken Männern auf den Schultern hergetragen. Seit 1782 befindet es sich, leider gegenwärtig sehr beschädigt und stark übermalt, im genannten Prämonstratenserstifte. Doch bleibt der liebliche Gedanke, den Dürer in diesem Bilde ausführte, immer erkennbar. Ersichtlich ist übrigens auch die Einwirkung seiner venetianischen Umgebung, namentlich der Einfluß Giovanni Bellini's, zu dem Dürer in ein näheres Verhältniß getreten war und an dessen Darstellungsweise manche Einzelheiten im Bilde, wie der lautenspielende Engel u. a. auffallend erinnern. Doch ist das Ganze echt deutsch gedacht und empfunden, wie überhaupt Dürer dem italienischen Einflusse sich weniger hingab, als man bei seiner empfänglichen Natur hätte erwarten sollen. — Eine alte, vom Original hie und da abweichende Copie des Gemäldes befindet sich zu Lyon. Im Jahre 1835 erschienen zu Prag ein kleinerer und ein größerer Stahlstich von Battmann, so wie ein Steindruck von Henig.

Der zweite Brief, datirt vom „Samstag nach Lichtmeß" (den 7. Februar) behandelt zunächst eine Irrung im Briefwechsel, wie sie damals bei dem Mangel regelmäßiger Postverbindung noch häufiger vorkommen mochte, als heute. Seine Mutter hatte inzwischen an Dürer geschrieben und ihn verklagt, daß er seinen Freund vernachlässige. Dürer drückt die Hoffnung aus, daß sein Brief angekommen sein werde, und entschuldigt sich für alle Fälle, so gut er kann. Daß seine Mutter ihm aber geschrieben, Pirkheimer hege einen Unwillen gegen ihn, hat ihn fast zu hart getroffen; er schreibt: „Darum bitt ich Euch unterthänlich, Ihr wollt mirs verzeihen, denn ich habe keinen anderen Freund auf Erden denn Euch. Ich gebe ihm auch keinen Glauben, daß Ihr auf mich zürnt, denn ich halte Euch nicht anders, denn für einen Vater". — Des Künstlers Seele aber fängt

bereits an aufzuthauen und das Leben gestaltet sich ihm schön in Venedig. Er fügt den vorigen Worten sogleich den Wunsch an: „Ich wollte, daß Ihr hie zu Venedig wäret; es sind so viel artiger Gesellen unter den Wälschen, die sich je länger, je mehr zu mir gesellen, daß es Einem am Herzen wohl thut: vernünftige Gelehrte, gute Lautenschläger, Pfeifer, Kunstverständige, sehr edelgemuthete, rechtliche, tugendsame Leute — und thun mir viel Ehr und Freundschaft". — Doch bleiben ihm auch die Schattenseiten des dortigen Lebens nicht unbekannt und er durchschaut sie mit seiner deutschen Unbefangenheit tief genug. Dagegen, fährt er fort, sind hier auch die untreusten verlogenen, diebischen Bösewichter, wie ich glaubte, daß sie auf dem Erdreich nicht leben; und wenn's Einer nicht wüßte, so gedächte er, es wären die artigsten Leute auf der Welt. Ich muß ihrer selbst jedesmal lachen, wenn sie mit mir reden; sie wissen, daß man solche Bosheit von ihnen weiß, aber sie fragen nichts danach". — Es war offenbar der Neid seiner Nebenbuhler, der sich so gegen ihn auflehnte. Seine Freunde unter den Italienern hatten ihn sogar gewarnt, mit ihren Malern nicht zu essen und zu trinken, ohne Zweifel aus Furcht, daß man durch Gift des verhaßten Fremden sich zu entledigen suchen möge. Ueber seine Kunstleistungen schalten jene, obwohl man sie gelegentlich benutzte, und warfen denselben vor, daß sie nicht „antikischer Art" seien. Nur Giovanni Bellini näherte sich Dürern freundlich und pries ihn vor den Edlen seiner Stadt. Er wünschte von ihm Etwas zu besitzen und kam trotz seines hohen Alters selbst zu ihm. Camerarius hat uns aus der mündlichen Erzählung Dürer's eine hübsche Anekdote aufbewahrt, die vielen anderen erdichteten gegenüber hinreichend bewährt erscheint und von uns nicht übergangen werden darf. Im freundlichen Verkehre der beiden Künstler, damals beide die besten und tüchtigsten ihres Volkes, fehlte es nicht an gegen-

ſeitiger Lobpreiſung der Werke des Anderen, und während Dürer ehrlich und großmüthig Alles bewunderte, lobte der Italiener neben Anderem vorzüglich die Schärfe und Feinheit in der Zeichnung des Haares auf den Dürer'ſchen Bildern. Er erbat ſich als beſonderes Zeichen der Freundſchaft einen der Pinſel, mit welchen Dürer in ſolcher Weiſe male. Dieſer reichte ihm eine Anzahl gewöhnlicher Pinſel, mit welchen er zu malen pflegte, und bat, einen zu wählen, wenn er nicht vorziehe, ſie alle zu nehmen. Giam Bellin glaubte nicht recht verſtanden zu ſein und forderte von neuem einen der Pinſel, welche, wie er meinte, beſonders zubereitet ſeien, um die langen und feinen Parallelſtriche zu ziehen, wie ſie in der Dürer'ſchen Haarzeichnung vorkommen. Dürer bemerkte, daß er mit keinen anderen Pinſeln, als den gewöhnlichen, das Haar male, und um ſeinen Freund zu überzeugen, lieferte er ſogleich eine Probe, indem er in der bekannten Weiſe eine Locke langen Frauenhaares malte. Bellini geſtand nachher Mehreren, er würde einem Anderen nie geglaubt haben, was er mit eigenen Augen geſehen.

Nachdem Dürer in ſeinem Briefe noch einige Bemerkungen über Bellini angefügt, die für dieſen rühmlich ſind, uns aber nicht unmittelbar intereſſiren, fährt er fort: „und das Ding, das mir vor elf Jahren ſo wohl gefallen, das gefällt mir jetzt nicht mehr und wenn ich's nicht ſelber ſähe, ſo hätt' ich's keinem Anderen geglaubt". — Der franzöſiſche Kunſtgeſchichtler, den wir früher ſchon angezogen, erklärt dieſe Stelle dahin, daß Dürer vor elf Jahren in Venedig geweſen, dort eine Liebſchaft gehabt und daß dieſe ihm jetzt nicht mehr gefallen habe, ohne Zweifel, weil ſie ihm zu alt, untreu oder dgl. geworden. Ding hat in der Sprache Dürer's genau dieſelbe Bedeutung, wie heute der Ausdruck Stück und bezeichnet gewöhnlich ein Kunſtwerk, wohl niemals eine Perſon. Iſt hier von einem Werke Bellini's oder Dürer's

die Rede? Von ersterem hat er eben erst gesprochen, aber Dürer bricht in seinen Briefen oft den Gedanken ganz plötzlich ab. Vor elf Jahren war er schon nach Nürnberg zurückgekehrt; hatte er hier vielleicht ein Bild ausgeführt, das nach Venedig gekommen war? Oder ist er in der Zeitangabe nicht vollkommen genau? — Die Andeutung ist in seinem Schreiben zu kurz gegeben und konnte nur Dem verständlich sein, der den Sachverhalt kannte; wir vermögen keine bestimmte Schlußfolgerung daraus zu ziehen.

Dürer kommt sodann gleich auf die Italiener zurück und meint, auf eine Nürnberger Persönlichkeit anspielend, es gäbe dort viel bessere Maler als da draußen Meister Jacob [62]). Sodann zeigt er Pirkheimern an, daß er erst heute seine Tafel zu entwerfen angefangen. Er habe einen Ausschlag an den Händen gehabt, der ihn am Arbeiten verhindert, doch sei dieser nun vertrieben. Zugleich gilt diese Angabe als neue Entschuldigung für seine Saumseligkeit im Schreiben. „Hiemit, sagt er, seid gütig mit mir und zürnet nicht so bald". „Seid, fährt er mit leiser Ironie fort, sanftmüthig wie ich. Aber Ihr wollt nicht von mir lernen! Ich weiß nicht, wie es zugeht". (Aber wartet nur, ich habe doch Etwas für Euch.) „Lieber", fährt er fort, seine Satire schärfend, „ich wollte gern wissen, ob Euch keine Buhlschaft gestorben, etwan schier beim Wasser (vielleicht an der Pegnitz) oder . . ." Es folgen sodann einige Hieroglyphen: Rose, Bürste, Hund, die ohne Zweifel Namen bedeuteten, welche Pirkheimer lieber gezeichnet als geschrieben sehen mochte „auf daß Ihr eine andere an derselben Statt brächtet. (Ich könnte Euch von Venedig aus damit versorgen.)

Pirkheimer hatte sich, wie einige Humanisten seiner Zeit, die es auch darin den „Alten" gleich zu thun dachten, nach dem Tode seiner Frau Leidenschaften überlassen, die nur darum weniger vorwurfsvoll erschienen, weil die Gegenpartei

in Lastern aller Art ja längst unterzugehen drohte — zum Zeichen, daß keine kirchliche, philosophische oder andere Richtung, sondern nur der innere Mensch an sich zur Tugend in ein haltbares Verhältniß tritt.

Dürer läßt in diesem und andern Briefen vorzugsweise den Stephan Paumgärtner grüßen, zu dem er in naher Freundschaft stehen mußte, den er später auch malte.

Der dritte Brief, vom andern Sonntag in der Fasten (8. März), behandelt den Ankauf von Steinen, um die Pirkheimer seinen Freund von neuem gedrängt hatte. Dürer war mit einem guten Gesellen, den er dafür „verlohnt", wahrscheinlich tractirt hatte, zwei Tage lang in Venedig bei allen deutschen und italienischen Goldschmieden umhergelaufen und hatte endlich einen Ring mit einem Smaragd aufgetrieben und um 18 Dukaten und 4 „Martzell" (marcelli, Markusgroschen) erkauft, den er Pirkheimern mit dem Briefe überschickte. Vorher schon hatte er einen Amethyst um 12 Dukaten gekauft gehabt, war aber damit betrogen gewesen und hatte sich glücklich schätzen müssen, mit einem „Essen Fisch" sich wieder davon loszukaufen. Mit dem Smaragd aber glaubte er einen guten Kauf gemacht zu haben und verspricht, um andere Steine sich weiter bemühen zu wollen, kann jedoch nicht unterlassen, mit einer ärgerlichen Betonung seinem Freunde zu wiederholen, daß er „solch schlecht Narrenwerk" in Deutschland, sonderlich jetzt auf der Frankfurter Messe viel wohlfeiler kaufen könne. „Ich halte ganz dafür, spottet er weiter, Ihr habt ein Weib genommen; seht nun zu, daß ihr nicht einen Meister daran überkommt", d. h. daß sie Euch nicht unter den Pantoffel bringt. „Doch, fährt er mildernd fort, seid Ihr weise genug, wenn Ihr's braucht". Schließlich bittet Dürer seinen Freund, mit seiner Mutter zu reden, daß sie schreibe und sich selber etwas zu Gute thue.

Im nächsten Briefe, vom Donnerstag vor Palmsonntag, (2. April) hören wir, daß der arme Dürer seinen schwererlangten Smaragd zurückgeschickt erhalten hatte; dieser war nicht nach dem Geschmacke des hohen Herrn gewesen. Der Verkäufer nahm ihn jedoch wieder, wie beim Handel ausgemacht gewesen. Dürer hatte inzwischen auch einen Ring mit einem Saphir für Pirkheimer gekauft.

Die Maler in Venedig sind ihm sehr abhold; sie haben ihn dreimal vor Gericht geladen und Dürer hat 4 Gulden in die Gesellschaftskasse ihrer Zunft zahlen müssen. Sonst will ihm alle Welt wohl; er meint, er habe viel Geld gewinnen können, wenn er nicht die Tafel für die Deutschen zu malen übernommen. Diese kann vor Pfingsten nicht fertig werden und er muß sich deshalb, offenbar nach eingegangenem Kontrakte, einen Abzug gefallen lassen; er bekommt nur mehr 85 Dukaten. Davon geht das Meiste für Zehrung auf; doch ist er entschlossen, nicht eher von Venedig wegzugehen, bis er so viel verdient, um auch Pirkheimer bezahlen und hundert Gulden als Eigenthum mitbringen zu können.

Eine Verlegenheit hat sich ergeben in Bezug auf Dürer's jüngeren Bruder, der während seiner Abwesenheit ohne ausreichende Beschäftigung geblieben. Dürer hätte ihn gern mit nach Venedig genommen, zu seinem und des jungen Menschen Nutzen, aber die Mutter hatte gefürchtet, der Himmel möge auf ihre Söhne niederfallen, und hatte wenigstens den jüngsten für sich behalten. Jetzt soll sie mit Wohlgemuth oder einem anderen Meister sprechen, ob diese keine Arbeit haben. Pirkheimer soll selbst mit dem Buben reden, daß er lerne und sich redlich halte. „Ich bitte Euch, schreibt er, habt selber Aufsehen; es ist verloren mit den Weibern .... ich vermags nicht Alles, doch will ich mein Bestes thun. Für mich selbst wäre ich unverdorben, aber Viel zu erübrigen ist mir zu schwer; denn Niemand wirft sein Geld weg".

Die Mutter läßt er ermahnen, daß ſie auf das bevorſtehende Feſt „feil habe," d. h. mit ſeinen Kupferſtichen und Holzſchnitten auf dem Markte ausſitze [63]).

Seine Frau ſcheint in dieſer Zeit auch einen Ausflug gemacht zu haben, denn Dürer verſieht ſich der Heimkunft derſelben. Er ſelbſt denkt bis zum Herbſte nach Hauſe zu kommen, doch iſt er über dieſen Punkt noch nicht ganz im Reinen und erbittet ſich den Rath ſeines Freundes.

Der fünfte Brief, vom „Samstag vor dem weißen Sonntag" (in Nürnberg der 18. April) iſt kurz und eilig, aber mit vergnügtem Sinne geſchrieben. Er befindet ſich wohl und arbeite „flugs", aber vor Pfingſten wird das Bild nicht fertig. Die „kleinen Tafeln", die er wahrſcheinlich von Haus mitgenommen, hat er bis auf eine verkauft, zwei um 24 Dukaten und drei andere um drei Ringe mit Steinen, ebenfalls im Werthe von 24 Dukaten. Dieſe ſchickt er an Pirkheimer, der ſie zu Hauſe ſchätzen laſſen und um den Preis behalten ſoll. Gefallen ſie ihm nicht, ſo ſoll er ſie wieder zurückgehen laſſen, da Dürer ſie in Venedig um 22 Dukaten anbringen kann. — Man ſieht, Dürer's Natur iſt weder mißtrauiſch noch eigennützig. — In Venedig fühlt er ſich jetzt heimiſch und wünſcht, daß es ſich mit Pirkheimer's Vortheil vertrüge, ſich ebenfalls daſelbſt aufzuhalten. „Es ſind viel artige Leute vorhanden, rechte Künſtler, und ich habe ein ſolches Gedränge von Welſchen, daß ich mich zu Zeiten verbergen muß".

Von den Seinigen hat er lange keine Briefe gehabt, ſelbſt von ſeiner Frau verlangt ihn Etwas zu hören; es kommt ihm vor, als habe er ſie „verloren".

Wegen ſeiner Schuld bittet er nochmals um Geduld, wahrſcheinlich, ohne daß Pirkheimer ihn gedrängt hatte. „Lest den Brief nach dem Sinn, ſagt er am Schluſſe, ich habe geeilt"; doch iſt das Schreiben faſt beſſer abgefaßt als die

früheren. Als Nachschrift fügt er noch hinzu: „Morgen ist gut beichten", als hätte sein Freund nicht eben so gut das aus dem Kalender sehen können.

Zwischen diesem und dem folgenden, vom 18. August datirten Briefe scheint ein Schreiben verloren gegangen zu sein. Wir haben keins, worin Dürer die Vollendung seiner großen Arbeit meldet, und doch mußte dies längst geschehen sein. Dürer sagt auch im sechsten Briefe, daß er vor kurzem an Pirkheimer geschrieben habe, womit er doch nicht mehr das eben besprochene, vor vier Monaten übersandte Schreiben meinen wird. — Im vorliegenden Briefe erscheint Dürer im höchsten Grade aufgeräumt. Er scherzt und führt zwischen Humor und Satire ein so gemüthvolles und feines Spiel, daß sich aus jener Zeit diesem und den folgenden Briefen kaum Etwas an die Seite stellen läßt. Von Pirkheimer und seinen gelehrten Zeitgenossen haben wir Nichts, was in dieser Beziehung ihre Ueberlegenheit über Dürer bekundete. Er unternimmt scherzweise sogar Italienisch zu schreiben, und bringt das originellste Welsch vor, das Pirkheimern gewiß ein Lächeln abnöthigte, wie uns, wenn wir es nach ihm lesen. Er führt sich ein mit den Worten: „Grandisimo primo homo de mundo woster serfitor ell schiavo alberto Dürer Disi salus sun mangnifico Miser Willibaldo pircamer" u. s. w. und komisch genug kommt es heraus, wenn gleich darauf der Sklav und Diener dem Herrn tüchtig die Moral liest. Pirkheimer hatte Dürer wieder mit allerlei Aufträgen beschwert und ihm dabei manche schwache Seite blos gegeben. Er sollte ihm Parfümerien, venetianisches Glas, Teppiche, Kranichfedern, Papier, griechische Bücher und geschichtliche Werke kaufen. „Es reimt sich gar übel, schreibt Dürer, wenn sich solche Landsknechte mit Zibet schmieren. Ihr wollt auch noch ein rechter Seidenschwanz werden und meint, wenn Ihr nur den Dirnen wohlgefallet, so sei es ausgerichtet.

Wenn Ihr doch ein so lieblicher Mensch wäret, wie ich", fügt er hinzu, wohl nicht ohne ein geheimes beifälliges Nicken zur Gegenbuße sich selbst preisgebend, „so thäte es mir nicht Zorn". . . „Das Vitrum ustum (Glas) schick ich Euch mit dem Boten und die 2 Teppiche will mir Antoni Kolb auf das Hübscheste, Breiteste und Wohlfeilste helfen kaufen. So ich sie habe, will ich sie dem jungen Imhof geben, daß er sie Euch einschlage. Auch will ich sehen nach den Kranichsfedern. Ich habe noch keine gefunden; aber Schwanenfedern, womit man schreibt — deren sind hier viele. Wie, wenn Ihr einstweilen davon auf die Hüte stecktet!" — Seine Galle hat Pirkheimer einigermaßen erregt, indem er mit den übersandten Steinen wiederum nicht zufrieden gewesen, und Dürer bedient sich ziemlich derber Ausdrücke. „Ich dankte Euch für Alles, was Ihr mir Gutes thut, wenn Ihr mich nur unbehelligt ließet mit den Steinen! Gefallen sie Euch nicht, so brecht ihnen den Kopf ab und werft sie in's . . ., wie der Peter Weisbeker spricht. Was meint Ihr, daß mir an solchem Dreckwerk liege? Ich bin ein Gentilom zu Venedig geworden". — Die Gereiztheit dieser Sprache mochte zum Theil auch an der Unruhe liegen, die Dürer's Frau ihrem Manne erregt hatte. Diese scheint ungeduldig über dessen langes Ausbleiben geworden zu sein, doch hatte Pirkheimer sie noch beschwichtigt. Dürer dankt ihm dafür und verspricht, „auf seinen Befehl" den Zorn über seine „Rechenmeisterin" noch fahren zu lassen und sich tapfer zu halten, wie denn seine Gewohnheit sei. Aber innerhalb zweier Monate kann er noch nicht nach Hause kommen, da er erst noch verdienen muß. Er bittet deshalb den Freund, wenn seine Mutter sich an ihn wende, ihr 10 fl. zu leihen, bis ihm Gott hinaushilft, so will er's ihm zu Dank Alles miteinander gar ehrbarlich zahlen.

Er läßt sich dem Prior der Augustiner, Eucharius

Carl, dem er nahe stand, empfehlen. Dieser soll für ihn bitten, daß er vor der ansteckenden Krankheit, die damals in Venedig wie anderswo grassirte, behütet bleibe. Er unterzeichnet sich, an den humoristischen Anfang des Briefes anknüpfend, mit einem eben so mißrathenen Latein: Albertus Dürer, Norikorius sibus (Noricus civis).

Die ganze Zartheit des Dürer'schen Gemüthes erkennen wir aber in einer Nachschrift, die er dem Briefe anhängt. Er theilt Pirkheimern die dienstwillige Empfehlung seines Bruders Andreas mit, der auf der Wanderschaft zu Albrecht nach Venedig gekommen war, noch nicht ganz hergestellt von langer Krankheit und Mangel leidend, aber sich eines ehrbaren, weisen Wesens haltend, so daß ihm Jedermann wohl will. Dürer hat ihn mit acht Dukaten unterstützt, bittet Pirkheimer aber, nichts davon zu sagen, damit es nicht vor seinen Bruder komme und dieser denke, er habe aus Mißtrauen geredet.

Noch theilt er Pirkheimern mit, daß, wenn der König in's Welschland komme, er Willens sei, mit diesem nach Rom zu gehen [64]).

Im folgenden Briefe, vom 8. September, hören wir endlich von dem großen Bilde, dessen er im vorhergehenden gar nicht gedacht, ohne Zweifel, weil er im verloren gegangenen Schreiben hinreichend davon erzählt hatte. „Item wisset, daß meine Tafel sagt, sie wollt' einen Dukaten darum geben, daß ihr sähet, sie sei gut und schön von Farben. Ich habe groß Lob dadurch überkommen, aber wenig Nutzen. Ich wollte wohl 200 Dukaten der Zeit gewonnen haben und habe große Arbeit ausgeschlagen, auf daß ich heim möge kommen. Und ich habe auch die Maler alle zum Schweigen gebracht, die da sagten, im Stechen wäre ich gut, aber im Malen wüßte ich nicht mit Farben umzugehen. Jetzt spricht Jedermann, sie haben schönere Farben nie gesehen. . . .

Der Herzog (Doge von Venedig) und der Patriarch haben meine Tafel auch gesehen". Dürer scheint in der Freude seines Herzens gewagt zu haben, sich auch etwas zu Gute zu thun, und zwar indem er seine stattliche Erscheinung, deren Werth er recht wohl zu schätzen wußte, durch kostbare Kleidung noch mehr hervorzuheben suchte, eine Eitelkeit, die wir dem sonst von Entbehrungen so sehr bedrückten Manne gern verzeihen wollen. „Item, fügt er gleich dem Berichte über sein Bild an, den ursächlichen Zusammenhang durch die Reihenfolge andeutend, mein französischer Mantel läßt Euch grüßen und mein welscher Rock auch".

Zwischen seiner Frau und Pirkheimer mußte es, seines langen Ausbleibens wegen, wieder zu Auftritten gekommen sein und es scheint, daß die erstere jenem auf's Zimmer gerückt war. Nach einem Glückwunsche für Stephan Paumgärtner, der sich verheirathet hatte, bringt er auch einen Gruß für Pirkheimer's Hausgenossen und seine „Rechenmeisterin", indem er scherzweise jene die seinigen nennt und diese seinem Freunde zuschreibt. Seine Frau hatte ihn zwar grüßen lassen, aber Dürer schreibt: „Dankt nur Eurer Stuben, daß sie mich gegrüßt hat; sprecht, sie sei ein Unflat" — ein Ausdruck, aus dem man ungefähr schließen kann, was Pirkheimer über sie berichtet hatte. Dürer kann sich sogar nicht enthalten, denselben zu illustriren; es steht im Briefe darunter die entsetzlichste Fratze eines bösen Weibes. Der Verdacht, daß ihr Mann sie in Nürnberg habe Mangel leiden lassen, kann nicht wohl entstehen, denn wir sehen ihn immer für die Seinigen besorgt und in diesem Briefe sagt er ausdrücklich: „Item Ihr dürft meinem Weib und Mutter nichts leihen; sie haben jetzt Geldes genug". Er hatte ihnen ohne Zweifel geschickt oder schickte mit diesem Briefe, mit dem wenigstens ein Schreiben an seine Frau abging, wahrscheinlich um sie zu beruhigen. Vielleicht waren um dieses Zweckes

willen gar auch die Briefe an den Augustinerprior, an seinen Schwiegervater und an eine uns unbekannte Frauensperson geschrieben, die gleichzeitig abgingen. Dürer hatte daran fast die Nacht hindurch geschrieben und bittet Pirkheimer wiederum, nach dem Sinn zu lesen; er habe geeilt und müsse schlafen gehen; die andern Briefe seien schier ganze Bogen voll.

Im Uebrigen ist dieser Brief ganz in dem jovialen Tone gehalten, wie der frühere. Pirkheimer war bei einer Zusammenkunft des schwäbischen Bundes zu Donauwörth von der Stadt Nürnberg nebst drei Anderen als Gesandter abgeordnet worden und hatte vor dem Markgrafen Friedrich von Brandenburg einen Vortrag gehalten. In einem Schreiben an Dürer hatte er wahrscheinlich mit einiger Ueberhebung von dieser Ehre gesprochen. Dürer sucht scherzend, doch ohne Pedanterie, seines Freundes Stimmung in die richtige Schwingung zurückzuführen, indem er ihm einen Spiegel seines Uebermaßes vorhält. „Hochgelehrter, beginnt er das Schreiben, bewährter, weiser, vieler Sprachen erfahrener, bald verständiger aller vorgebrachten Lügen und schneller Erkenner rechter Wahrheit, ehrsamer, hochgeachteter Herr Wilbolt Pirkamer Euer unterthäniger Diener Albrecht Dürer gönt Euch heil große und würdige Ehre eu Diawulo tanto pella tzansa chi tene pare. Jo vole denegiare cor woster, daß Ihr werdet gedenken, ich sei auch ein Redner" u. s. w. — Von Pirkheimer's Lebensweise mußte das Gerücht auch in Venedig erschollen sein, was leicht möglich war, da seine Standesgenossen, damals noch Kaufleute, in stetem Verkehr mit dieser Stadt standen. Auch diesen Punkt zu berühren unterläßt Dürer nicht und schärft seine Satire, ohne jedoch über die Grenzen hinauszugehen, die einem zwar vertrauten, doch zu Dank verpflichtetem Freunde gezogen sind. Las den Brief ja auch kein Anderer, als Der, gegen den sein Humor gerichtet war, und daß man neben Plutarch und Cicero auch einmal

solche Briefe drucken werde, daran dachten beide Männer gewiß nicht im Entferntesten. — Auch die politischen Verhältnisse berührt Dürer. Die Venediger rüsteten, desgleichen der Papst, auch der König von Frankreich. Des Kaisers spottete man! — Im Uebrigen enthält dieser Brief mehr als andere, Anspielungen, die uns unverständlich bleiben.

Auch in den folgenden Brief spielt die Geschichte mit dem Markgrafen hinein, sei es nun, daß Pirkheimer durch ein neues Schreiben Dürer veranlaßt hatte, von neuem darauf einzugehen, oder daß dieser in der Freude seines eigenen, bandenfreien Herzens sich gedrungen fühlte, auch mit dem Freunde über angenehme Sachen zu verkehren, dem jedoch die wahre Meinung zu sagen, seine Natur immer ehrlich genug blieb. Halb ernst, halb scherzend schreibt er ungefähr so: „Da ich weiß, daß Ihr wißt, von meiner willigen Diensterbietung Euch zu schreiben sei nicht noth, halte ich es für nothwendiger Euch zu erzählen die große Freude, so ich habe in der großen Ehre und dem Ruhm, die Ihr durch Eure mannhafte Weisheit gelehrter Kunst erlangt, worüber man sich um so mehr zu verwundern hat, je seltener sie in einem jungen Körper oder gar niemals erfunden wird. Aber es kommt von sonderer Gnade Gottes, gerade wie mir. Wie ist uns beiden so wohl, so wir uns gut gedünken, ich mit meiner Tafel und Ihr cun woster Weisheit. So man uns glorificirt, so recken wir die Hälse über uns und glauben's, so steht etwa ein böser Lecker dahinter, der spottet unserer. Darum glaubt nicht, wenn man Euch lobt. Mich gedünkt gleich, ich sehe Euch vor dem Markgrafen stehen und wie Ihr liebliche Rede thut, gerade wie wenn Ihr um die Rosenthalerin buhlt, so krümmt Ihr Euch". — So findet er die Wendung auf den öfter besprochenen Punkt, der ihm mehr am Herzen liegen mochte und dessen Druck die etwas schwerfällige Moral der vorher-

gehenden Sätze schon ankündigt. „Ich merke es Euch wohl an, fährt er fort, da Ihr den letzten Brief geschrieben habt, daß Ihr ganz verbuhlter Stimmung (Dürer bedient sich eines derberen Ausdrucks) gewesen seid. Ihr solltet Euch nun innerlich schämen, deshalb, daß Ihr alt seid und meint, Ihr seid so hübsch. Denn das Buhlen steht Euch an, wie des großen zottigen Hundes Spiel mit dem jungen Kätzlein u. s. w. Es ist zu bemerken, wie Dürer niemals in den Ton des eigentlichen Sittenrichters fällt, was seinem Freunde und Gönner gegenüber so vergeblich wie ungeziemend gewesen wäre; er faßt, was dem Künstler zustand, vielmehr die ästhetische Seite der Sache in's Auge und braucht als Freund den feinsten, schärfsten Witz, den er jedoch mildert, indem er seine bescheidene Person selbst mit vor den Wurf stellt. „Aber man fragt mehr nach mir, als nach Euch, wie Ihr denn selbst schreibt, wie Dirnen und fromme Frauen nach mir fragen. Ist ein Zeichen meiner Tugend. So mir aber Gott heim hilft, weis ich nicht, wie ich mit Euch leben soll, Eurer großen — Weisheit halben. Aber froh bin ich Eurer — Tugend und Güte wegen und Eure Hunde werden's gut haben, daß Ihr sie nicht mehr lahm schlagt. — Aber so Ihr so groß geachtet daheim seid, werdet Ihr nicht mehr auf der Gassen mit einem armen Maler reden dürfen; es wäre Euch eine große Schande, cum pultron de pentor etc.“ [65]).

Fast wie gerufen kommt eine Feuersbrunst und befreit Dürer von diesem Gegenstande, der immer etwas Peinliches für ihn haben mußte. „O l (ieber) H (err) P (irkheimer), unterbricht er sich, eben jetzt, so ich Euch in guter Fröhlichkeit schreibe, so bläst man Feuer und brennen 6 Häuser bei Peter Pender, und ist mir ein wollen (Stück) Tuch verbrannt, dafür habe ich erst gestern 8 Dukaten gegeben. Also bin ich auch im Schaden. Es ist viel Rumors hier vom Feuer“.

Also Dürer sagt selbst, was auch aus dem ganzen Tone seiner letzten Briefe hervorgeht, daß sein Herz fröhlich und guter Dinge war. Der Lebensmuth war ihm sogar so weit aufgegangen, daß er sich vorgenommen gehabt, tanzen zu lernen. „Und ging 2 Mal auf die Schule, berichtet er, da mußte ich dem Meister einen Dukaten geben, da konnt' mich kein Mensch mehr hinaufbringen".

Die Frage der Heimkehr rückt immer drängender heran. Pirkheimer hatte ihm deshalb geschrieben, und seine Vorstellungen sogar durch einen unziemlichen Witz flüssiger gemacht. Dürer bewahrt seine Hausehre, gibt scherzweise aber das Leben seiner Frau dem Anderen preis, was in der Weise ausgedrückt, wie Dürer es thut, ein grelles Streiflicht auf seine Stimmung gegen die Frau wirft. Er entschuldigt sich, er habe bis jetzt für seine Zehrung arbeiten müssen und wolle jetzt noch verdienen und erübrigen. — So gewichtig und ehrenwerth dieser Grund an sich auch war, so ist auf der anderen Seite doch auch in Betracht zu ziehen, daß Dürer den Begriff der Zehrung etwas weit gesteckt zu haben scheint; mit einem Worte, daß er, wie es bei talentvollen und gutmüthigen Leuten nur zu häufig der Fall ist, nicht ganz so wirthschaftete, wie es einem guten Haushalter ziemt, und daß, abgesehen von anderen Nachtheilen, er eine Rechenmeisterin wohl hätte neben sich brauchen können. Edel war es, daß er seinen nothleidenden Bruder unterstützte. Keiner kann ihm am Ende zum Vorwurfe machen, daß er im reichen und üppigen Venedig sich gut, vielleicht kostbar kleidete, ja daß er, wahrscheinlich durch Beispiel verleitet, auf den Einfall gerieth, tanzen zu lernen. Daß er nach zwei genommenen Stunden und einem bezahlten Dukaten denselben wieder fahren ließ, zeigt überdies noch, daß er von einem Verschwender weit genug entfernt war. Sein theures wollenes Tuch scheint er aber nicht hinreichend gut bewahrt zu haben.

Dazu schenkte er leichtsinnig Credit. Er klagt in einer Nachschrift zum besprochenen Briefe, daß ihm seit den letzten drei Wochen ein Schuldner mit 8 Dukaten entlaufen sei.

Was übrigens die Rückkehr Dürer's betrifft, so theilt er seinem Freunde folgenden Plan mit. In zehn Tagen denkt er in Venedig fertig zu sein; dann will er zu Pferde nach Bologna, wo Jemand ihn in der „heimlichen Perspektive" unterrichten will. Für diese setzt er acht bis zehn Tage an, nach deren Verlauf er wieder nach Venedig aufbrechen und sodann mit dem nächsten Boten nach Nürnberg zurückkehren will. „O, wie wird mich nach der Sonne frieren", ruft er aus; hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer! Wie wir aus einem Briefe erfahren, den Dürer später an den Rath von Nürnberg schrieb, hatte die Regierung von Venedig den seltenen Künstler zu halten versucht und ihm einen Jahrgehalt von 200 Dukaten angeboten. Und von seiner Vaterstadt hat Dürer, wie er in demselben Schreiben versichert, in seinem ganzen Leben nicht mehr als 100 fl. reinen Gewinn gehabt. Kaiser Maximilian wollte später ihn aus besonderer Gunst frei von Abgaben machen, aber der Rath zu Nürnberg nöthigte ihn, auf das kaiserliche Anerbieten zu verzichten. Aber Dürer konnte es nicht über sich gewinnen, Vaterland und Heimath zu verlassen; er kehrte zurück. Deutschland gewann seinen größten Künstler, aber ein herrlicher Geist ging zu Grunde.

Dürer ging wirklich nach Bologna, woselbst ihm nach dem Zeugnisse seines Landsmanns Chr. Scheurl, der eben dort studirte, große Ehre widerfuhr. Mehr bekannt als beglaubigt ist die Geschichte, daß Dürer dort in einer Versammlung der Maler, wo jeder eine Probe seiner Kunst ablegte, mit freier Hand einen Kreis auf den Tisch gezogen habe, der, nachgemessen, ein vollkommenes Rund ergab [66]). Scheurl bringt noch andere derartige Erzählungen, die indeß

an großer Unwahrscheinlichkeit leiden, obwohl er selbst zum Theil will Zeuge gewesen sein. Daß aber schon zu Lebzeiten des Künstlers solche Wundergeschichten entstehen konnten, beweist die Ueberlegenheit des Mannes. Von einem Aufenthalte Dürer's in Rom ist viel gefabelt. Doch ist ein solcher nicht anzunehmen. Aus dem Berichte des Camerarius wissen wir, daß Dürer einmal im Begriffe stand, nach Mantua einen Abstecher zu machen. Dort lebte nämlich im höchsten Alter Andreas Mantegna, der Altmeister der italienischen Kupferstecher, der Dürer zu sehen den Wunsch ausgedrückt hatte. Letzterer machte sich ohne Verzug auf die Reise, doch ehe er sein Ziel erreicht hatte, war Mantegna verschieden. Camerarius sagt, Dürer habe öfter versichert, daß Nichts im Leben ihn so betrübt habe, als dieser Zufall.

Der zuletzt besprochene Brief aus Venedig ist etwa in der Mitte des Oktober geschrieben. Im Anfange des Jahres 1507 war Dürer noch da [67]); es müssen die letzten Briefe an Pirkheimer verloren gegangen sein, denn er sagt im vorliegenden ausdrücklich, daß er ihm noch besonders über seine Ankunft schreiben wolle.

Es ist vorauszusetzen, daß Dürer während seines Aufenthaltes zu Venedig außer dem großen Werke für die deutsche Gemeinde noch Manches gearbeitet habe. Doch wird er in seinen Briefen an Pirkheimer so sehr von dessen oder seinen häuslichen Angelegenheiten in Anspruch genommen, daß er von seinen Kunstleistungen wenig berichten kann. Er nennt kein anderes Werk, das er in der Zeit ausgeführt. Auch sonst sind uns keine Nachrichten erhalten. Nur ein Gemälde und einige Handzeichnungen, die er mit handschriftlichen Bemerkungen versah, bezeugen noch, daß sie auf italienischem Boden entstanden sind. Das erstere befindet sich im Palast Barberini zu Rom und stellt Christus mit den Schriftgelehrten in halben Figuren vor. Es ist, wie eine In-

schrift besagt, innerhalb fünf Tagen beendet, und hat, nach der Charakterisirung Kugler's, auch nur als Beispiel von Schnellmalerei Interesse. Das höhere Element der Kunst ist im Kunststück untergegangen. Schon das behandelte Motiv, die Zusammenstellung mehrer, durch ein psychologisches Interesse verbundener Personen in Halbfigur, wozu sich aus der deutschen Kunst kaum ein gleichzeitiges Seitenstück möchte auffinden lassen, zeugt von keiner originellen Erfindung und die Ausführung beweiset nicht, daß das fremde Element vollständig bewältigt worden. Christus wird als ein derber, beschränkter Knabe ohne Begeisterung beschrieben, die Anderen als gewöhnliche Köpfe, zum Theil phantastisch karrikirt und von schmutziger Farbe. Manche Theile sind ganz in venetianischer Art gemalt und das ganze Bild erscheint getheilt zwischen zwei sehr verschiedenen Darstellungsweisen. — In der Imhof'schen Sammlung befand sich das Bild einer Frau mit einem Barett, in Oelfarben, von 1507, das Dürer noch zu Venedig gemalt haben soll (s. die Uebersichtstafel).

Von Handzeichnungen finden sich folgende mit der Jahreszahl 1506 versehen:

Zwei Blätter mit wunderbar verschlungenen, eckigen mathematischen Figuren, sorgfältig gezeichnet; im Britischen Museum.

Studie einer bräunlichen Felsmasse von Kalkstein, ebendaselbst.

Studie von zwei Händen, auf blauem Papiere, mit weiß aufgesetzten Lichtern, in der Albertinischen Sammlung zu Wien.

Bildniß eines Mönches mit einer Feder in der linken Hand, Kreidezeichnung auf blauem Papiere, mit weißen Lichtern, ebendaselbst.

Kopf einer aufwärts blickenden Frau, Federzeichnung auf blauem Grunde mit weißen Lichtern, ebendaselbst be-

sindlich, von Heller als vorzüglich hervorgehoben und schon von Aegidius Sadeler in Kupfer gestochen. Ein Seitenstück zu derselben bildet das Brustbild einer abwärts blickenden Frau, von der dasselbe gilt, wahrscheinlich aus derselben Zeit, obwohl ohne Jahresbezeichnung.

Ein geflügelter, aufwärts sehender Engelskopf, mit dem Pinsel auf blauem Papiere ausgeführt; ehemals in der Sammlung des Herrn von Grünling zu Wien.

Ein Christusknabe, nackt auf einem zierlichen Kissenstuhle thronend, mit dem Kreuze in der Rechten, die Linke zum Segnen erhebend, ähnlich ausgeführt; ebendaselbst.

Ein Schloß auf einem Felsen, farbig skizzirt, mit der Ueberschrift: „Ein Welsch schlos"; ebendaselbst.

Ansicht des Ponte Rialto zu Venedig mit Umgebung, mit der Feder gezeichnet und röthlich getuscht; ebendaselbst.

Ansicht einer Stadt mit einem Gebirge im Hintergrunde, mit Farben fleißig und schön ausgeführt. Die Inschrift: „Tryt," welche sie oben in der Ecke neben dem Monogramme trägt, meint Heller Triest lesen zu müssen; die Abkürzung würde eher auf Trient weisen, über welches damals eine sehr besuchte Handelsstraße führte, während Triest nur noch ein kleiner, unbedeutender Ort, nach Urkunden vom Ende des 15. Jahrhunderts nicht mehr als ein Dorf war.

Im Inventare des älteren Willibald Imhof finden wir noch eine Ansicht der Stadt Wien angeführt, welche von Dürer's Hand fein mit Farben auf Pergament ausgeführt, jedoch schon ausgebessert war. Auch diese entstand ohne Zweifel auf der Reise (s. die Uebersichtstafel).

Unter den Handzeichnungen des Britischen Museums befinden sich noch acht Blätter, Entwürfe zu venetianischen Tarockkarten; ferner ein kleines männliches Portrait mit einem Barett, Oelskizze auf Papier von sehr warmer Färbung, fast in der Art des Titian, wie Hausmann das-

selbe charakterisirt. Vielleicht ist von diesen anzunehmen, daß auch sie in Venedig entstanden sind.

Dasselbe gilt unserer Meinung nach von dem lebensgroßen Bildnisse eines Knaben, Tuschzeichnung auf der Bibliothek zu Erlangen, wozu offenbar ein italienisches Vorbild gedient hat. Ein Besitzer dieses Blattes im 17. Jahrhundert bemerkte auf der Rückseite, daß es nach Titian sei.

Während der Abwesenheit Dürer's von Nürnberg hatte sich dort jenes Schmarotzergeschlecht eingenistet, das vom Namen großer Männer lebt. Auf dem Archive der Stadt befindet sich noch ein Erlaß des Rathes vom Jahr 1508, worin „einem fremden Manne", der unter dem Rathhause „Kunstbriefe", d. h. Kupferstiche oder wahrscheinlicher Holzschnitte mit dem gefälschten Handzeichen Dürer's feil hatte, der Verkauf derselben bei Strafe der Wegnahme verboten wird.

Fünfter Abschnitt.

Blüthezeit von Dürer's künstlerischer Thätigkeit, 1507 — 1513.

Von einer unmittelbaren Einwirkung der italienischen Kunst, wie sie bei Dürer's Arbeiten während seines Aufenthaltes in Venedig zum Theil störend sich bemerkbar gemacht hatte, erscheint keine Spur mehr nach seiner Rückkehr in der Heimath. Vielmehr erstarkt an Körper und Geist, mit gehobenem Selbstgefühle und erweitertem Gesichtskreise, wohl auch bereichert mit manchem technischen Vortheile, ent-

faltet er erst jetzt sein Talent in vollster Eigenthümlichkeit und tritt in die Blüthepeiode seines künstlerischen Schaffens.

Drei größere Arbeiten sind es, welche die Thätigkeit der nächsten Jahre charakterisiren, Gemälde, die dem großen zu Venedig ausgeführten Altarwerke würdig an die Seite traten, ja zum Theil dasselbe überboten — wie wir leider für die beiden wichtigsten nur aus fremden Berichten wissen. Denn die Ungunst der Umstände, die auf dem Künstler lastete, schien sich noch nach seinem Tode auf seine Werke zu erstrecken. Unverhältnißmäßig viele und darunter die bedeutendsten sind zu Grunde gegangen oder in Gegenden versetzt, wo sie unserm Genusse entzogen sind.

Das erste größere Werk, welches Dürer nach der Rückkunft in der Heimath ausführte, hatte das erste Menschenpaar, Adam und Eva, in lebensgroßen Figuren auf zwei Tafeln, zum Gegenstande, wozu er schon in Venedig den Plan gefaßt zu haben scheint. Die Wahl dieses Gegenstandes ist sehr bezeichnend und bekundet, daß Dürer als feiner Beobachter und unparteiischer Urtheiler in Venedig gelebt hatte. Es muß ihm klar geworden sein, worin damals die deutsche Kunst gegen die italienische so sehr im Nachtheil stand, und er scheint die Absicht gehabt zu haben, in einer würdigeren Behandlung des menschlichen Körpers und schöneren Ausbildung der Form, die er bei dem angegebenen Gegenstande anstreben konnte, ohne dem herkömmlich christlichen Inhalte etwas zu vergeben, der deutschen Kunst eine fehlende Seite hinzuzufügen. Wie Dürer diese Aufgabe löste, vermögen wir nur noch annähernd aus einer Copie zu errathen, die selbst nicht einmal mehr im alten Zustande, sondern sehr verdorben und schlecht übermalt sich gegenwärtig zu Mainz befindet. Und dennoch sehen wir aus dieser, daß hier die Körperlichkeit mit Adel und Fülle entwickelt; namentlich auch die Beine — zum ersten Male in der deutschen Kunst — schön

gebildet und gestellt waren. Nur die Bildung des einen Armes beim Adam glaubt Kugler, dem wir die eben angeführten Worte entnehmen, noch herb nennen zu müssen. Zu seiner Zeit war das Original viel bewundert und es erfuhr sogar die Ehre, vom kaiserlichen Poeten und Geschichtsschreiber Kaspar Velius in einem lateinischen Distichon gefeiert zu werden:

Angelus hos cernens miratus dixit: ab horto
Non ita formosos vos ego depuleram.

zu deutsch etwa:

Als sie der Engel erblickt: „Aus Eden, rief er verwundert,
Hätt' ich so schön euch gesehn, wäret ihr nimmer verbannt".

Den Plan zu diesem Gemälde scheint Dürer, wie gesagt, schon während seines Aufenthaltes zu Venedig gefaßt, vielleicht sogar schon den Entwurf gemacht zu haben. Im Britischen Museum zu London befinden sich drei Entwürfe mit der Feder auf schwarzem Hintergrunde, ein jeder eine Eva mit dem Apfel darstellend. Zwei davon sind mit der Jahreszahl 1506, einer ist mit 1507 bezeichnet. Studien zu diesem Gemälde sah Karl van Mander auch bei dem Kunstliebhaber und Sammler Arnold von Berenstein zu Harlem, die später in den Besitz des schwedischen Gesandten Spiring übergingen. Eine Skizze behauptete Sandrart zu besitzen. In der schon genannten Grünling'schen Sammlung sah Heller einen rückwärts gebogenen Arm mit einem Apfel, ohne Zweifel auch einer Eva angehörend. Die Handzeichnung, auf blauem Papiere sehr schön mit der Feder ausgeführt, trug ebenfalls die Jahreszahl 1507.

Wir wissen nicht bestimmt, in wessen Besitz dieses Bild zunächst aus der Hand Dürer's kam, doch wanderte es später gleichfalls in die Gallerie Kaiser Rudolf's, und in Nürnberg

blieb eine Copie zurück. Diese hing auf dem Rathhause daselbst, bis die Franzosen bei ihrem ersten Raubzuge 1796 sie nach Paris führten. Von dort kam sie, wie es heißt als Geschenk Napoleons, nach Mainz. Nach dem Frieden forderte Nürnberg vergeblich sein Eigenthum zurück.

Das Original galt lange Zeit für verschollen, bis sich in jüngster Zeit herausgestellt hat, daß es sich im k. Museum zu Madrid befindet [68]) — eine Versetzung, die sich bei den Beziehungen des kaiserlichen und spanischen Herrscherhauses nur zu leicht erklärt. Passavant, der es dort sah, gibt folgende Beschreibung davon: „Adam hält in der Rechten einen Zweig mit dem Apfel, den Kopf bedenklich nach der Seite der Eva wendend. Seine Rechte ist nach unten ausgestreckt. Eva, gleichfalls stehend, empfängt den Apfel von der Schlange, nach der ihr Blick fragend gerichtet ist. Ihr Kopf ist sehr fein für Dürer, die Zeichnung durchaus gut und geistreich in den Umrissen. Der Ton ihrer zarten Carnation ist röthlich in den Mitteltinten, weißlich im Licht, graubräunlich in den Schatten. Auch die Carnation bei Adam ist ähnlich behandelt, nur wärmer im Ton. Der Grund ist dunkel schwarzbraun. Auf der Tafel mit Eva befindet sich die Inschrift: Albertus dürer Almanus faciebat post Virginis partum 1507 und das Monogramm des Meisters". Copieen nach diesen beiden Bildern wurden vielfältig gemacht.

Dürer konnte diese Arbeit noch nicht vollendet haben, als er durch eine Bestellung des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen überrascht wurde. Diesem waren ohne Zweifel seine Kupferstiche und Holzschnitte zu Gesicht gekommen; und wie unter einem Vorwande, gewissermaßen zur Ergänzung ihres Wesens oft gerade weiche Gemüther von einer Lust am Grausamen beschlichen werden, so mochte der sonst milde Fürst an dem Holzschnitte mit der Marter der Zehntausend besonderes Gefallen finden. Er

bestellte bei unserem Künstler die Ausführung desselben Gegenstandes in einem größeren Gemälde, was um so höher anzuschlagen ist, da auch am sächsischen Hofe die Kunst blühte und Lucas Cranach schon als einer der ersten deutschen Meister gelten mußte. Doch stand der Kurfürst mit Nürnberg mehrfach in Verbindung. Aus einem Briefwechsel desselben, der sich im Archive der Freiherren von Tucher befindet, geht hervor, daß er unter Anderm bei einem Hans Kraft zu Nürnberg Münzstempel und Siegelstöcke fertigen ließ. — Dürer machte sich alsbald an die Aufgabe und schon vom Jahre 1507 findet sich eine Handzeichnung in der Albertinischen Sammlung, welche die Composition des Holzschnittes umarbeitet, namentlich das Verhältniß der Höhe in die Breite umändert. Auf dem Gemälde ist die Darstellung wieder anders geordnet, zum Zeichen, daß Dürer sich nicht leicht bei der Durcharbeitung seiner Stoffe beruhigte. Der König Sapores, welcher die Hinrichtung der Christen befiehlt, erscheint auf dem Gemälde zu Pferde. In der Mitte des Bildes, umgeben von den einzelnen Gruppen der Gemarterten, stehen Dürer selbst und sein Freund Pirkheimer, schwarz gekleidet, wie in Betrachtung der Vorgänge versunken. Ersterer hält in den gefalteten Händen ein Fähnchen, worauf geschrieben steht: Iste faciebat anno domini 1508 Albertus Dürer Alemanus, wobei man sich wundern muß, daß Pirkheimer nicht sorgte, daß sein Freund ein besseres Latein in seine Inschriften brachte. — Im Wesentlichen ist das Gemälde jedoch dem Holzschnitte gleich geblieben und der Eindruck, den es macht, derselbe. Es ist sehr fein, mit schönen, leuchtenden Farben gemalt, bis in die Nebendinge hinein mit außerordentlicher Sauberkeit ausgeführt.

Dürer erwähnt dieses Bild [69]) in seinen Briefen an Jakob Heller in Frankfurt a. M., von denen sogleich die Rede sein wird. Im August 1507 war die Tafel für Herzog

Friedrich, wie Dürer seinen Auftraggeber immer nennt, obwohl er damals bereits Kurfürst war, schon mehr als halb fertig; am 19. März 1508 kündet er die Vollendung innerhalb 14 Tagen an und drückt seine eigene Freude über das Bild aus. Sein Lohn dafür waren 280 Gulden rhein., über welche geringe Summe Dürer sich beklagt, da „Einer es schier darob verzehrt". Er hatte ein ganzes Jahr daran gearbeitet. — Es kam in die Allerheiligen-Kirche zu Wittenberg. Kurfürst Johann Friedrich schätzte das Bild sehr hoch und ließ es während seiner Gefangenschaft, sorgfältig verpackt, zu sich nach Brüssel kommen, wie man meint, um es dem Kaiser zum Geschenk anzubieten; nach einem anderen Berichte schenkte es Kurfürst Christian II. im Jahre 1603 dem Kaiser Rudolf. Von Prag wanderte es später mit anderen Leidensgenossen nach Wien, wo es noch in ziemlich wohlerhaltenem Zustande mit eine Zierde der Gallerie des Belvedere ausmacht. Eine alte gute Copie sieht man in der Gallerie zu Schleisheim. Eine andere fertigte im Jahre 1653 der Nürnberger Maler Chr. Ruprecht, welche ebenfalls nach Wien kam. Das Bild ist auch mehre Male in Kupfer gestochen.

Während Dürer mit Ausführung dieses Auftrages beschäftigt war, ward ein noch bedeutenderer ihm zu Theil. Ein reicher Frankfurter Handelsherr, Jakob Heller, kam, wahrscheinlich in Geschäften, nach Nürnberg und traf mit Dürer im Hause von dessen Schwiegervater zusammen. Hier verabredeten sie die Ausführung eines größeren Altarwerkes mit Flügeln, welches Dürer gleich nach Beendigung des Bildes für den Kurfürsten beginnen und mit allem Fleiß ausführen wollte. Dazu einigte man sich um den Preis von 130 rheinischen Gulden (nach unserm Gelde ungefähr 650 fl.). Das Mittelbild sollte die Himmelfahrt der Maria, die beiden Flügel die Enthauptung des Apostels

Jacobus, als Schutzpatrons des Stifters, und das Martyrium der heiligen Katharina darstellen, welche die Namensheilige seiner Frau, Katharina von Melen, war. — Ueber dieses Werk entspann sich ein interessanter Briefwechsel zwischen den beiden Vertragschließenden, der uns erhalten und ebenfalls in Campe's Reliquien abgedruckt ist. Wir geben denselben wiederum in Auszügen, so weit daraus Denken und Schaffen — leider auch das Leiden unseres Künstlers klar wird.

Dem ersten Briefe Dürer's geht ein Schreiben Jakob Heller's voraus, das jener mit Freuden empfangen hat. Vielleicht enthielt es noch weitere Ausführungen der mündlichen Verabredung, gewiß aber eine Mahnung, auf welche Dürer's Brief sich vorzugsweise bezieht. Er beruft sich auf sein mündlich gegebenes Versprechen, die neue Tafel sogleich nach Vollendung der angefangenen in Angriff nehmen zu wollen, beharrt jedoch auf diesem Vorsatze, um nicht mit einem Male zu viel auf sich zu laden und dem Kurfürsten keinen Anlaß zur Klage zu geben. Leider hat ein Fieber ihn einige Wochen lang gehindert, für den letzteren thätig zu sein, und er bittet seinen neuen Gönner um Geduld; er verspricht ihm dafür, ein Werk zu liefern, „wie es nicht viele Andere machen können". Gleichwohl hat er auch für diesen Zweck schon vorgearbeitet, vom Schreiner eine Tafel machen lassen, diese einem Zubereiter übergeben, der sie geweißt und gefärbt, d. h. grundirt und mit der Unterlage für die darauf vorkommenden Vergoldungen, vielleicht auch schon mit Tönen für die Malerei versehen hat. Die Vergoldung will er in der nächsten Woche vornehmen. Jakob Heller hat auch schon die Bezahlung für den Schreiner eingesandt und Dürer dabei aufgetragen, etwas abzudingen. Das hat dieser jedoch nicht vermocht und verschweigt auch seine Meinung nicht, daß der Mann nicht zuviel an seiner Arbeit verdient habe. Dieser Brief ist vom Tag Augustini (28. August) 1507.

Heller wartete ein halbes Jahr; dann fragt er wieder an. Dürer antwortet vom andern Sonntag in der Fasten (19. März). Herzog Friedrichs Arbeit wird in 14 Tagen fertig; dann will er ohne Säumen an die neue gehen und nichts Anderes daneben anfangen, bis sie vollendet ist. Nichts desto weniger sind die Außenseiten der Flügel, die „von Steinfarb", d. h. grau in Grau gemalt werden sollten, schon entworfen und von Gesellen-Hand untermalt. Das mittlere Blatt will Dürer mit eigener Hand malen. Er schickt zugleich das Maß der Tafel.

Heller hatte unnöthiger Weise noch einmal geschrieben und Dürern die Arbeit an's Herz gelegt. Während dieser ganz voll davon war und sich vorgenommen hatte, das Höchste zu leisten, dessen seine Kunst fähig war, drängt ihn der Frankfurter Kaufmann, „seine Tafel gut zu machen". Dürer antwortet nicht ohne ein Gefühl von Verstimmung, daß er „von sich selbst" im Sinne habe, dieses zu thun. Dann gibt er Rechenschaft über den Stand der Malerei. Die Flügel sind auswendig ausgemalt und bedürfen nur noch des Firnisses. Die Innenseiten sind ganz untermalt, so daß man mit der Uebermalung beginnen kann; das Mittelbild ist mit „gar großem Fleiß" und längerem Zeitaufwande entworfen und mit zwei vorzüglichen Farben unterstrichen, so daß Dürer mit der Untermalung beginnen kann. Er gedenkt es fünf bis sechs Mal zu untermalen, der Dauerhaftigkeit und Reinheit wegen — welche er ohne Zweifel durch jedesmaligen sehr dünnen Farbenauftrag, der viel von dem vortrefflichen Bindemittel jener Zeit und erst durch den wiederholten Auftrag die nöthige Masse der Farbe auf die Tafel brachte, herstellte. Wir können aus diesem Verfahren nicht nur die wunderbare Erhaltung der Dürer'schen Malereien, wenn sie sonst die nöthige Schonung erfuhren, sondern auch die eigenthümliche Durchsichtigkeit und das magische

Spiel ihrer Farben erklären. Er will das beste Ultramarin anwenden, das damals der Preis der Farben war. Keine fremde Hand soll einen Strich an dem Bilde machen. Ein solches Verfahren erfordert aber viel Zeit und er bittet seinen Auftraggeber, sich diese nicht kümmern zu lassen. — Beim Vorschreiten in Ausführung seiner Aufgabe ist ihm aber erst auch der ganze Umfang derselben klar geworden und er hat sich überzeugt, daß er nicht im Stande sein wird, für den ausbedungenen Preis das Werk zur Vollendung zu bringen. Er sagt deshalb dem Herrn Heller seine offene Meinung und beantragt, die bestimmte Summe von 130 fl. auf 200 zu erhöhen. Beharrt jener auf der alten Uebereinkunft, so will Dürer ehrbarlich halten, was er versprochen, und die Tafel dennoch machen, daß sie viel besser sein soll, als ihr Lohn. Will Heller aber 200 fl. geben, so wird Dürer mit all' seinem Vermögen ein Werk zu schaffen streben, das die bisher gemachten Ansprüche an die Kunst übertrifft. Er wird auch so noch keinen Pfennig daran gewinnen und versichert, selbst für 400 fl. keine solche Arbeit mehr übernehmen zu wollen.

Dieser Antrag Dürer's erregte aber in hohem Maße die Galle des Frankfurter Kaufmanns. Voll Zorns beklagt er sich — zunächst nicht einmal bei Dürer, sondern bei dessen Schwiegervater und schreibt erst später jenem, indem er sogar Wortbrüchigkeit ihm vorwirft. — Man hat nicht verfehlt, über diese Angelegenheit nachträglich Glossen zu machen. Recht hatte gewiß zunächst der Kaufmann. Er hatte für 130 Gulden seine Tafel verdungen und wollte sie für diesen Preis geliefert erhalten. Seine Absicht ging dahin, ein frommes Werk zu thun und für seine arme Seele ein Paar Jahre oder Jahrhunderte aus den künftigen Flammen abzukaufen, nicht, sich um die Kunst verdient zu machen. Den Himmlischen brauchte man keinen zu feinen Geschmack zuzutrauen, und was ging es ihn an, daß ein Künstler an

seinem Bilde sich Ruhm erwerben wollte? Er betrachtete seine Bestellung bei Dürer nicht anders, als die bei seinen Wollfabrikanten oder Pfefferlieferanten, wenn er anders mit solchen zu thun hatte; es war seine Sache, die Waare bei seinen Kunden oder Heiligen abzusetzen, wenn sie nur billig geliefert wurde. Dürer, der eben die Erfahrung mit dem Kurfürsten gemacht, hätte bei Abschluß des Kontraktes sich vorsehen und Nichts unternehmen sollen, was er ohne Schaden auszuführen nicht im Stande war. — Aber das ist eben das Unglück, daß Leute wie Dürer vermöge ihrer angeborenen Natur, der sie sich nicht entwinden können, ohne aufzugeben, was ihr kostbarstes Besitzthum ist, nicht im Stande sind, sich vorzusehen. Wo ihrem Geiste eine neue Aussicht, ihrem Vermögen und Schaffen eine weitere Bahn eröffnet wird, verlieren sie im Auffluge der ersten Freude und Begeisterung zu leicht den schweren Boden und wähnen, als zählten sie zu den Göttern, über menschliche Bedingungen hinaus gewähren zu können.

Dürer antwortet übrigens in ziemlich gemäßigter Weise, er habe seine „ehrbare, unverweisliche Meinung" geschrieben, und setzt auseinander, welche Umstände ihm diese abgenöthigt. Er wendet die schönsten Farben an, die er haben mag, und gebraucht allein für 20 Dukaten Ultramarin [70]). Dreizehn Monate hat er am mittleren Blatte zu arbeiten, während welcher Zeit, wie er meint, Heller ihn nicht für 200 fl. kostfrei werde halten wollen. Trotzdem will er seinem Vorsatze treu bleiben und lieber zusetzen, als während der Zeit eine andere Arbeit beginnen und nicht alle seine Aufmerksamkeit auf die eine verwenden. Schon jetzt wird das Bild auf 300 fl. geschätzt und Dürer ist überzeugt, daß Heller selbst, wenn die Tafel einmal fertig ist, sagen wird, daß er ein schöneres Stück nie gesehen. Uebrigens möge er thun, was ihm gut dünke.

Unter diesem Leide traf Dürer doch von anderer Seite her ein unerwarteter Strahl des Glückes. In einem früheren Briefe hatte er nämlich Heller gebeten, für ein Bild der Maria, das er schon seit längerer Zeit stehen hatte und das jener bei ihm gesehen, einen Liebhaber zu suchen. Er schätzt das Bild auf 50 Gulden, will es aber für 30, ja eher für 25 fl. geben, als es unverkauft stehen lassen. In dem zuletzt besprochenen Schreiben fügt er am Schlusse an: „Item Ihr dürft nach keinem Kaufmann trachten zu meinem Maria-Bild, denn der Bischof zu Breslau (Johann V., Graf Thurzo aus Krakau) hat mir 72 fl. dafür gegeben; hab's wohl verkauft; laßt mich euch befohlen sein" u. s. w.

Dieser hohe Herr vergaß indeß das Zahlen und der arme Dürer mußte fast vier Jahre warten, bis er, auf dringendes Mahnen, befriedigt ward. Die Angelegenheit Heller's blieb aber einstweilen auf sich beruhen. Er begnügte sich für den Ablauf des Jahres; aber in den ersten Monaten des nächsten schickte er einen neuen Mahnbrief an Dürer. Dieser antwortet vom 22. März und sucht seinen Dränger zu vertrösten. Er hat bis dahin unausgesetzt und fleißig am Bilde gemalt, glaubt aber, es vor Pfingsten nicht fertig bringen zu können. Der untere Theil ist übermalt, doch oben an den Engeln noch zu thun. Das Bild hat bereits Aufsehen erregt und man hat Dürern Anträge gemacht, es abzulassen und für den Besteller ein anderes zu malen. Davon ist dieser zwar weit entfernt, doch läßt er im Schreiben von neuem seine Hoffnung durchschimmern, jener werde ihm mehr gerecht werden, als nach dem Vertrage bestimmt war. Er hat für mehr als 24 fl. Farbe auf das Bild vermalt und beruft sich, was dessen Werth und Bedeutung betrifft, im voraus auf das Urtheil der Verständigen, namentlich des Frankfurter Malers Martin Heß, den er später noch besonders grüßen läßt.

Die Vollendung der Tafel dauerte aber über Pfingsten noch hinaus und Jakob Heller verlor die Geduld. Er schrieb einen Beschwerdebrief an seinen Geschäftsfreund Hans Imhof und drückte sich dahin aus, daß es ihn reue, bei Dürer die Bestellung gemacht zu haben; dieser möge das Bild behalten. — Dürer, eben im besten Arbeiten begriffen und nahe dem Ziele seines Schaffens, fand sich durch diesen unzeitigen Eingriff schmerzlich berührt. Er ging zu Hans Imhof, um diesem die hundert Gulden zurückzuzahlen, die er im voraus auf das Bild aufgenommen, welche jener zwar ohne Vorwissen Heller's anzunehmen sich weigerte. An letzteren schrieb Dürer, er solle dieser Tafel halb keinen Schaden oder Reue haben; sein guter Wille sei ihm viel lieber und er behalte selbst das Bild gern, da er wenigstens hundert Gulden mehr daraus zu lösen wisse. Der Brief ist kürzer, als Dürer sie sonst zu schreiben pflegt [71]), und seine Gutmüthigkeit darin mit der Ironie eines gekränkten reinen Bewußtseins auf schmerzliche Weise gemischt. Wir wundern uns fast, wenn wir im folgenden Briefe ihn mit einer Festigkeit auftreten und den eitlen Geschäftsmann mit seinen eigenen Waffen bekämpfen sehen, wie wir es nach allem Vorhergehenden kaum erwarteten. — Heller suchte einzulenken und schrieb, er habe es so schlimm nicht gemeint; es sei seine Absicht nicht gewesen, Dürern die Tafel aufzukündigen. Auch Hans Imhof hatte zu versöhnen gesucht. Dürer antwortet vom 24. Juli, was Heller's Absicht gewesen, könne er freilich nicht wissen; er habe sich an die Worte halten und daraus schließen müssen, daß Hellern das Bild nicht mehr angenehm sei. Dieses ist während der Zeit fertig geworden, aber Dürer gibt es ohne Weiteres nicht heraus. Er macht vielmehr folgenden Vorschlag. Sobald Heller sich bereit erklärt haben wird, darauf einzugehen, will er ihm das Bild zuschicken, damit er sehe, ob es ihm gefalle und 200 fl. werth sei. Ist dieses nicht

der Fall, so verlangt Dürer das Bild zurück, denn er kann in Nürnberg 100 fl. mehr dafür bekommen. Doch ist ihm die Freundschaft Heller's mehr werth, als das Geld, und er sähe gern, daß das Bild in Frankfurt aufgestellt würde. Er hofft, es werde die ganze Sache leicht in's Reine kommen, wenn Heller das Bild nur erst gesehen habe, da er außerdem von früher dessen Versicherung hatte, daß er Dürer's Schaden nicht wolle.

Der folgende Brief, vom 28. August, ist endlich das Geleitschreiben zu dem Gemälde, das Dürer wohlverpackt dem Hans Imhof zum Weitersenden übergibt. Dieser zahlt ihm im Auftrage des Bestellers 100 andere Gulden und der Hader ist bis auf einen kurz nachklingenden Mißton zur Ruhe gebracht. Heller hatte Dürern noch vorgeworfen, daß er sich nicht seiner Freigebigkeit überlassen; dieser entschuldigt sich mit der Nothdurft, die ihn gezwungen, allzugroßen Schaden von sich abzuwenden. Er habe trotzdem das Seinige bei diesem Bilde zugesetzt und verschworen, je wieder etwas Derartiges zu unternehmen; er müsse auf die Dauer dabei zum Bettler werden. — Man hat übrigens in der letzten Zeit das Bild fast mit Gewalt Dürern aus dem Hause nehmen wollen und ein „Herr Jörg Tausy" hatte ein ähnliches bei ihm um 400 fl. zu bestellen versucht. Aber Dürer hatte es geradezu abgeschlagen. Er drückt den Entschluß aus, künftig seines Stechens zu warten; wenn er dieses bisher gethan, würde er auf den heutigen Tag tausend Gulden reicher sein; beim „Kleiblen" komme nichts heraus. — Im Uebrigen trennt er sich von seinem Bilde, wie von einem Kinde seines Herzens, das in Sorgen und Mühen mit ihm verwachsen ist. Er begleitet es mit den eingehendsten Rathschlägen für den künftigen Besitzer, damit es geschont und recht behandelt werde. Es dünkt ihm schrecklich, wenn ein Werk, woran er länger als ein Jahr mit solcher Ausdauer

und Begeisterung gearbeitet, von einem Anderen verdorben werden sollte. Man soll die Tafel nicht, wie es bei Einweihung von Gemälden zu geschehen pflegte, mit Weihwasser besprengen; in zwei oder drei Jahren denkt er selbst nach Frankfurt zu kommen und sie, wenn sie eingeschlagen sein sollte, mit einem neuen und besonderen Firniß, den kein Anderer machen kann, zu überziehen; sonst soll aber Niemand Hand daran legen. Er hat das Bild, nachdem es schon fertig, noch zwei Mal übermalt und verbürgt sich, daß, wenn man es geziemend behandle, es fünfhundert Jahre frisch bleiben werde. — Peinlich fällt es uns auf, wenn wir am Ende des Briefes lesen, daß Dürer's Hausfrau sich vom Herrn Jakob Heller ein Trinkgeld erbittet. Ihr Gatte stellt dies aber in des letzteren Belieben; er will ihn nicht höher „anziehen". — Wir dürfen aber von jenen Zeiten in diesem und anderen Punkten keine zu große Zartheit beanspruchen. Was sollen wir sagen, wenn etwa ein Jahrhundert später Nürnberger Patrizier und Rathsherren, die bemüht sind, die Schätze, welche Dürer ihrer Stadt geschenkt, wieder hinauszuschaffen und zwischen deren zeitweiligen Besitzern und fremden fürstlichen Käufern die Unterhändler machen, den „gnädigen Herrn", der nach geschlossenem Handel ihrer vergißt, an ihr Trinkgeld, die „Verehrung" erinnern! —

Die Tafel war glücklich in Frankfurt angekommen und sie gefiel Hellern. Er fand die Zahlung billig und schickte der Frau Agnes — nicht ein Trinkgeld, sondern einen Schmuckgegenstand oder etwas Derartiges, das sie ihm zum Andenken tragen konnte und das in hohem Grade ihren Dank erregt haben muß. Der jüngere Bruder, Hans Dürer, der an den Flügeln mit gearbeitet hatte, bekam zwei Gulden Trinkgeld. Auch Dürer bedankt in seinem letzten Schreiben vom 12. Oktober sich „aller Ehren" und ist glücklich, daß seine Mühe nicht vergebens angelegt ist. Auf Anfragen

Heller's, wie die Tafel zu zieren, d. h. wohl, mit einem verzierten Rahmen zu umgeben sei, schickt Dürer noch einen gezeichneten Entwurf. Doch stellt er Das schließlich seinem Ermessen anheim und wünscht ihm „viel selige Zeit".

Heller hing das Bild in der Dominikanerkirche zu Frankfurt auf, in welcher er später selbst neben seiner Gattin den letzten Ruheplatz fand, der mit einem kostbaren Grabmale aus Erz geschmückt wurde. Der Ruhm des Dürer'schen Gemäldes verbreitete sich durch alle Welt. Wer nach Frankfurt kam, verließ die Stadt nicht, ohne es gesehen zu haben, und wovor der Künstler gedarbt hatte, das ward den Mönchen eine Quelle des Gewinnes. Karl van Mander sagt: Es ist verwunderlich und schier unglaublich, was dieses Stück den Mönchen des Klosters jährlich aufbringt und nütze ist, allein durch die Trinkgelder, die für das Aufschließen und Sehenlassen von Herren, Kaufleuten, Reisenden und Kunstliebhabern geschenkt werden.

Auch Sandrart, der das Bild noch mit eigenen Augen gesehen, erschöpft sich in Lobpreisung desselben. Es charakterisirt den Geschmack der Zeit, wenn man später die Aufmerksamkeit vorzugsweise auf die Fußsohle eines knieenden Apostels richtete, der ein Wunder der Zeichnung und Malerei gewesen sein soll, und es fanden sich damals schon Liebhaber, welche diesen Fuß herausschneiden und theuer bezahlen wollten. Es konnte nicht fehlen, daß im Anfange des 17. Jahrhunderts die beiden großen Kunstliebhaber und Nebenbuhler, Kaiser Rudolf II. und Kurfürst Maximilian I. von Bayern, ihre Aufmerksamkeit auch auf dieses Bild richteten. Beide bemühten sich lange neben einander, es zu erhalten; ersterer ließ durch den Augsburger Georg Beberlin 10000 fl., eine für die damalige Zeit erstaunliche Summe, bieten; allein man mußte in Frankfurt wohl ein noch größeres Kapital in dem Bilde zu besitzen glauben. Endlich, im Jahre 1613, gelang es

dem Kurfürsten, den Schatz zu erlangen, und er stellte das Gemälde in seiner neuen Gallerie zu München auf. Hier ward es durch den Brand des Schlosses im Jahre 1674 auf ewig den Augen der Welt entzogen.

An die Stelle des Originalgemäldes ward, nach damals beliebter Weise, eine Copie aufgehängt, welche der darauf eingeübte Nürnberger Maler Paul Juvenel ausführte. Diese befindet sich gegenwärtig im Städel'schen Institute zu Frankfurt und läßt uns wenigstens noch die Zusammenstellung erkennen. Wir sehen die heilige Jungfrau aus ihrem irdischen Grabe, in das die Apostel sie gelegt, auferstehen, und während die letzteren noch das Grabmal umringen und zum Theil erstaunt auf den leergewordenen Grund blicken, schwebt Die, welche es für kurze Zeit bewohnt, zu den lichten Höhen hinauf, umgeben von Schaaren frohlockender Engel, die sie zu dem Throne Gottes begleiten. Oben harren bereits Gott-Vater und Sohn, die neue Königin des Himmels zu krönen. Ueber dem Vorgange schwebt, das hellste Licht aussendend, die Taube des heiligen Geistes. In den Mittelgrund hat Dürer, wie er bei Gemälden zu thun pflegte, auf die er eine besondere Bedeutung legte, seine eigene Figur hingestellt, auf eine Tafel gestützt, die seinen Namen und die Jahreszahl trägt. In den tiefen, bedeutungsvollen Ernst, der das Ganze durchzieht, mischen sich die reinsten Klänge kindlicher Heiterkeit. Wir können aus Dem, was uns geblieben, zwar nur errathen; erkennen jedoch noch Genug, um auf's Schmerzlichste zu beklagen, daß ein solcher Schatz unersetzlich verloren. — Die Seitenflügel, welche auch bei der Copie sich finden, hält Kugler für die echten, alten; und nach der heiklen Wahl, die der Kurfürst als feiner Kenner zu treffen pflegte und von der wir später zu reden haben werden, ist es wohl anzunehmen, daß er nur das Original von Dürer's eigener Hand sich verabfolgen ließ,

die Beiwerke aber, als von untergeordneter Bedeutung, verschmähte.

Dies war das letzte der größeren Werke, welche Dürer unter unmittelbarem Eindrucke seines Aufenthaltes in Italien ausführte. Was er in seinem Briefe an Heller als Vorsatz aussprach, hielt er; legte Pinsel und Palette bei Seite und griff wieder zu Feder und Grabstichel. Es mochte auch ein Gefühl der Ermüdung und das Bedürfniß der Erholung sich bei ihm geltend machen, da der ausdauernde Fleiß des letzten Jahres ihn um so mehr mußte angestrengt haben, als er auch mit einem zwar ehrenvollen, doch lästigen öffentlichen Amte war betraut worden. Er wurde nämlich im Jahre 1509 zum Genannten des größeren Rathes erwählt, als welcher er bei der Regierung der Stadt die Interessen der Bürgerschaft mit zu vertreten hatte. Aus seiner amtlichen Thätigkeit finden sich noch Zeugnisse im Archive zu Nürnberg, die er mit einem eigenen größeren Siegel beglaubigt hat. — Neben den besprochenen Werken dieser drei Jahre entstand aber noch eine ziemliche Anzahl kleinerer, die wir wenigstens kurz aufführen müssen, ehe wir zur Betrachtung seiner weiteren Arbeiten fortschreiten.

Vom Jahre 1507 befindet sich im Belvedere zu Wien das Portrait eines unbekannten jungen Mannes von röthlicher Gesichtsfarbe, blondem, krausem Haare und lebhaftem Ausdrucke. Es ist „außerordentlich schön, lebenswahr und fein gemalt, den vorzüglichsten Portraitbildern Dürer's an die Seite zu stellen, nur nicht so ganz erhalten, wie man es bei einem so trefflichen Werke wünschen muß".

Willibald Imhof besaß vom selben Jahre ein Frauenbild mit einem Barett, vielleicht dasselbe, welches Heller nach Hauer in das Jahr 1509 versetzt (s. die Uebersichtstafel). — Das „Täfelein von Holz, worin von A. Dürer's Hand ein Jüngling gemalt", haben wir schon erwähnt.

In der Albertinischen Sammlung zeichnet sich eine Handzeichnung von diesem Jahre aus, die Verklärung Christi, auf blauem Papiere mit weiß aufgesetzten Lichtern, so einfach und edel in der Anordnung, so gemäßigt in der Charakteristik, daß wir sie zu den schönsten Erfindungen des Meisters rechnen müssen und recht daraus zu ersehen vermögen, welchem klärenden Läuterungsprozesse seine Seele sich unter dem Einflusse einer gehobneren Geisterwelt hingegeben hatte.

Im Britischen Museum findet sich ein Jüngling mit einem Lockenkopfe, unter einem Baume, welcher die Geige spielt; sehr schöne, farbige Federzeichnung.

Vom Jahre 1508 ebendaselbst zwei Köpfe in Kreidezeichnung. Der eine, ein bärtiger, aufwärtsblickender Mannskopf, auf blauem Grunde und weiß gehöht, hat ein ähnliches Seitenstück auf grünem Grunde vom nämlichen Jahre in der Albertinischen Sammlung. Die Wiederholung desselben im Kupferstichkabinett zu Dresden hält Hausmann für eine Copie von anderer geschickter Hand.

Im Kupferstichkabinett zu München ein Engelskopf, mit der Feder, höchst sorgfältig auf dunkelgrünes Papier gezeichnet und in der gewohnten Weise, mit jener nur Dürer eignen bewundernswürdigen Feinheit und Sicherheit weiß gehöht.

In der Albertinischen Sammlung eine Lucretia, welche sich ersticht, vielleicht der erste Entwurf zu dem gegenwärtig in München befindlichen Gemälde mit lebensgroßer Figur. Zum selben Bilde gehört wohl auch die Studie eines nackten Armes mit einem Schwerte in der Richtung, es in die Brust zu senken, eine Handzeichnung auf grauem Grunde in der nämlichen Sammlung.

Ebendaselbst noch zwei Charakterköpfe von alten Männern, meisterhaft, aber mit eigenthümlicher Schärfe gezeichnet. Der eine derselben ward schon von Sadeler in

Kupferstich ausgeführt; jetzt hat man sie lithographirt. Dürer fertigte diese Zeichnungen vielleicht als Studien zu den Aposteln auf seinem großen Gemälde; sie scheinen wenigstens die Bestimmung, als Portraits zu dienen, nicht gehabt zu haben. — Ebendaselbst befindet sich auch die Studie von einem Theil eines Mantels mit Aermeln und einem anderen Kleidungsstücke von Leinen, sorgfältig ausgeführt.

Eine Studie zum Heller'schen Bilde scheint auch die Zeichnung des unteren Theiles einer knieenden Figur zu sein, daran besonders die beiden nackten, von unten gesehenen Füße sorgfältig ausgeführt sind — vielleicht der erste Entwurf zu denselben Füßen, die auf dem Gemälde so sehr bewundert wurden. Dieses Blatt hat zwar Dürer's Zeichen, doch keine Jahreszahl. Auch mit dieser versehen ist eine andere Studie, der Obertheil einer männlichen Figur, zum Theil nackt, mit ausgestrecktem Arme, der etwas darzureichen scheint. Beide Zeichnungen befanden sich in der Grünling'schen Sammlung zu Wien.

Ebenda auch die Studie von zwei schreibenden Händen, wie jene Federzeichnung, getuscht und weiß gehöht, und ein Schwertlilienstamm, herrlich colorirt.

Das Bild der Ursula Allerlayin, eine unbeendigte Zeichnung, kam auf der fünften Versteigerung der Frauenholz'schen Sammlung vor. Der Preis von 3 fl. 15 kr., für den sie erstrichen ward, spricht nicht sehr für ihre Echtheit.

Fast müssen wir uns wundern, daß von diesem Jahre, wo Dürer so sehr von den schon besprochenen Arbeiten eingenommen sein mußte, noch zwei Entwürfe zu größeren Altarwerken herrühren, ebenfalls in der reichen Albertinischen Sammlung befindlich. Der eine vergegenwärtigt auf dem Mittelbilde die Verehrung des neugebornen Heilandes von seiner Mutter, seinem Pflegevater, den Heiligen Katharina und Barbara und mehren Engeln, auf den Flügeln

Sebald Beham, die wahrscheinlich auch an seinen Kupferstichen mit arbeiteten. — Uebrigens gehören die Kupferstiche dieser Zeit nicht zu den hervorragenden, weder, was den äußeren Umfang, noch was den inneren Gehalt betrifft. Wir haben da einen Christus am Oelberge, eine Gefangennehmung Christi, den am Kreuze sterbenden Heiland, von denen Dürer zwei später in die Reihenfolge der Passion aufnahm; ferner Maria mit einer Sternenkrone auf dem halben Monde, einen heiligen Georg zu Pferde und einen zu Fuß, letzteren zwar ohne Jahreszahl, doch dem ersteren in der Ausführung sehr ähnlich.

Vom Jahre 1509 blieb Dürern nach Ablieferung seines großen Gemäldes im August ein gutes Stück zur freien Verwendung, das er zu Vorarbeiten für größere Werke aus dem Gebiete des Kupferstichs und des Holzschnittes benutzte. Ehe wir zur Besprechung derselben übergehen, die uns zugleich in die folgenden Jahre hinüberleitet, bemerken wir noch kurz, was von kleineren Arbeiten dem Jahre 1509 angehört.

An Handzeichnungen befinden sich in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel:

Eine heilige Familie, etwas colorirt;

Im Britischen Museum:

Das Innere eines Zimmers mit einem Kamin, Federzeichnung; Gott-Vater, von Engeln umgeben.

Im k. Kupferstichkabinett zu Dresden:

Maria mit dem Kinde unter einer säulengetragenen Halle; zu ihren Füßen vier spielende kleine Engel und zwei Kaninchen; im Mittelgrunde Joseph an einem Tische schlafend und von einem Engel betrachtet oder bewacht. Durch die Halle blickt man in ein kleines Gemach mit einigen Hausgeräthen, in welchem auf einer Brüstung ebenfalls zwei spielende Engel sitzen. Zur Linken der Halle geht der Blick auf einen Theil einer Stadt mit Thürmen und auf Gebirge

in der Ferne. Diese Zeichnung ist auf braunem Papiere äußerst fleißig mit der Feder und mit Tusche ausgeführt, die Lichter mit Gold aufgesetzt — das letztere um diese Zeit in der deutschen Kunst noch äußerst selten, doch hier durch den Ton des Grundes gerechtfertigt.

In der Albertinischen Sammlung befindet sich:

Christus am Kreuze, eine schöne colorirte Federzeichnung.

Zu den bedeutendsten Leistungen nicht nur der nächsten Jahre, sondern der künstlerischen Thätigkeit Dürer's überhaupt gehören die vier großen Reihenfolgen von gedruckten Blättern, die drei sogen. Passionen und das Leben der Maria, welche er bald nach der besprochenen Zeit in Holzschnitt und Kupferstich herausgab. Sich selbst und seiner Muße überlassen, schöpfte er wieder aus dem tieferen Grunde seiner Seele, und die Erfahrung, welche er an den Bildern zur Offenbarung gemacht hatte, mochte ihm die Herausgabe solcher Bücher in Bildern auch für seinen materiellen Gewinn vortheilhaft erscheinen lassen. Wie früher seine jugendliche Phantasie ihn zu den überschwenglichen Vorbildern der Apokalypse verlockt hatte, so führte nun den gereiften Mann das tiefer gewordene Empfinden und Denken zu dem Hauptinhalte der christlichen Lehre, dem Falle des Menschen und seiner Erlösung, wie Bibel und Legende ihre Geschichte vorzeichneten. Es war dieses der wichtigste Gegenstand, der überhaupt behandelt werden konnte, und indem Dürer mehre Jahre hindurch und in wiederholter Behandlung sich mit dem ganzen Zusammenhange desselben beschäftigte, zeigt es sich, daß sein Geist noch wie früher am Höchsten hing und von seiner angeborenen Schwungkraft nichts eingebüßt hatte. Zunächst zwar machen diese Werke den Eindruck, als wäre der Künstler hauptsächlich darauf ausgegangen, die dargestellten Gegenstände durch ausführliche Behandlung

Sebald Beham, die wahrscheinlich auch an seinen Kupferstichen mit arbeiteten. — Uebrigens gehören die Kupferstiche dieser Zeit nicht zu den hervorragenden, weder, was den äußeren Umfang, noch was den inneren Gehalt betrifft. Wir haben da einen Christus am Oelberge, eine Gefangennehmung Christi, den am Kreuze sterbenden Heiland, von denen Dürer zwei später in die Reihenfolge der Passion aufnahm; ferner Maria mit einer Sternenkrone auf dem halben Monde, einen heiligen Georg zu Pferde und einen zu Fuß, letzteren zwar ohne Jahreszahl, doch dem ersteren in der Ausführung sehr ähnlich.

Vom Jahre 1509 blieb Dürern nach Ablieferung seines großen Gemäldes im August ein gutes Stück zur freien Verwendung, das er zu Vorarbeiten für größere Werke aus dem Gebiete des Kupferstichs und des Holzschnittes benutzte. Ehe wir zur Besprechung derselben übergehen, die uns zugleich in die folgenden Jahre hinüberleitet, bemerken wir noch kurz, was von kleineren Arbeiten dem Jahre 1509 angehört.

An Handzeichnungen befinden sich in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel:

Eine heilige Familie, etwas colorirt;

Im Britischen Museum:

Das Innere eines Zimmers mit einem Kamin, Federzeichnung; Gott-Vater, von Engeln umgeben.

Im k. Kupferstichkabinett zu Dresden:

Maria mit dem Kinde unter einer säulengetragenen Halle; zu ihren Füßen vier spielende kleine Engel und zwei Kaninchen; im Mittelgrunde Joseph an einem Tische schlafend und von einem Engel betrachtet oder bewacht. Durch die Halle blickt man in ein kleines Gemach mit einigen Hausgeräthen, in welchem auf einer Brüstung ebenfalls zwei spielende Engel sitzen. Zur Linken der Halle geht der Blick auf einen Theil einer Stadt mit Thürmen und auf Gebirge

in der Ferne. Diese Zeichnung ist auf braunem Papiere äußerst fleißig mit der Feder und mit Tusche ausgeführt, die Lichter mit Gold aufgesetzt — das letztere um diese Zeit in der deutschen Kunst noch äußerst selten, doch hier durch den Ton des Grundes gerechtfertigt.

In der Albertinischen Sammlung befindet sich:

Christus am Kreuze, eine schöne colorirte Federzeichnung.

Zu den bedeutendsten Leistungen nicht nur der nächsten Jahre, sondern der künstlerischen Thätigkeit Dürer's überhaupt gehören die vier großen Reihenfolgen von gedruckten Blättern, die drei sogen. Passionen und das Leben der Maria, welche er bald nach der besprochenen Zeit in Holzschnitt und Kupferstich herausgab. Sich selbst und seiner Muße überlassen, schöpfte er wieder aus dem tieferen Grunde seiner Seele, und die Erfahrung, welche er an den Bildern zur Offenbarung gemacht hatte, mochte ihm die Herausgabe solcher Bücher in Bildern auch für seinen materiellen Gewinn vortheilhaft erscheinen lassen. Wie früher seine jugendliche Phantasie ihn zu den überschwenglichen Vorbildern der Apokalypse verlockt hatte, so führte nun den gereiften Mann das tiefer gewordene Empfinden und Denken zu dem Hauptinhalte der christlichen Lehre, dem Falle des Menschen und seiner Erlösung, wie Bibel und Legende ihre Geschichte vorzeichneten. Es war dieses der wichtigste Gegenstand, der überhaupt behandelt werden konnte, und indem Dürer mehre Jahre hindurch und in wiederholter Behandlung sich mit dem ganzen Zusammenhange desselben beschäftigte, zeigt es sich, daß sein Geist noch wie früher am Höchsten hing und von seiner angeborenen Schwungkraft nichts eingebüßt hatte. Zunächst zwar machen diese Werke den Eindruck, als wäre der Künstler hauptsächlich darauf ausgegangen, die dargestellten Gegenstände durch ausführliche Behandlung

des Einzelnen recht anschaulich zu machen. Aber gerade die Bemühung, den Leuten Alles recht deutlich und eindringlich vorzuführen, ließ ihn alle seine Geisteskräfte zu Hülfe nehmen, und diese bewirkten, daß aus der Sache etwas ganz Anderes ward, als er selbst vielleicht zunächst wollte und ahnte. Seine tiefe Erkenntniß der menschlichen Dinge und Geschicke, sein in Kampf und Entbehrungen mächtig gewordenes Selbstgefühl mischten sich mit ein und legten in seine Schilderungen eine psychologische Begründung und ein Bewußtsein des eignen Selbst, daß sie weit über den Bereich der kalten Lehre hinausgingen. Diese Dürer'schen Werke sind keineswegs allein wegen der Meisterschaft der Hand, welche sie ausführte, zu bewundern; sie sind inhalt- und lehrreich noch für uns und alle Zeiten, indem sie unvergängliche, ewig lebenvolle Wahrheiten zur Anschauung bringen und diese mit einer Kraft und Fülle in Fleisch und Blut kleiden, zu individuellem Leben verdichten, wie wir es nur von einem echten poetischen Werke verlangen. Diese vier Reihenfolgen Dürer's sind wirkliche Gedichte, große Epen voll Ernst und Tiefe die drei Passionen, ein liebliches Idyll voll Reinheit und Wehmuth das Leben der Maria. Obwohl sie nicht in allen einzelnen Blättern sich auf der gleichen Höhe halten, sind sie doch immer mit zu nennen, wo man die besten Kunstwerke aufführt; sie haben auch durch den Lauf der Jahrhunderte ihre Unvergänglichkeit bewährt, denn nachdem die Originale für den allgemeinen Bedarf nicht mehr ausreichten, hat man sie wieder und wieder nachgebildet, und die elendesten Nachahmer haben sie nicht soweit herabsetzen können, daß nicht vom ursprünglichen Geiste immer etwas übrig geblieben wäre.

Zwei der Passionen, eine größere in Folio und eine von kleinerem Format in Quart, sind in Holzschnitt ausgeführt, die dritte, ebenfalls in Quart, ist in Kupfer gestochen. Die beiden ersteren wurden im Jahre 1511, wie die Bilder

zur Offenbarung in Buchform herausgegeben, die große Passion, 12 Blätter stark, mit ebensoviel Abbildungen, die kleine 38 Blätter mit 37 Darstellungen. Statt des Bibeltextes aber sind sie mit lateinischen Versen ausgestattet, welche der Benediktinermönch Chelidonius, ein Freund Dürer's und sehr geschickt in Abfassung lateinischer Verse, dazu lieferte. Die Passion in Kupferstich, wozu ein Blatt, wie bemerkt, bereits im Jahre 1507 entstand, ward erst 1513 vollendet; sie ist ohne Text und scheint überhaupt niemals in Buchform ausgegeben zu sein. Wir finden wenigstens schon in Angaben aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, daß die Blätter einzeln in Bücher mit weißem Papier eingelegt oder eingeklebt wurden. Man ließ sie auch in Gebetbücher binden. Es ist deshalb auch die Zahl dieser Reihenfolge nicht ganz bestimmt und schwankt schon nach frühen Anführungen zwischen 15 und 16 Blättern. — Jede dieser Passionen hat ein Titelblatt mit der Figur eines leidenden Heilandes; das der beiden in Holzschnitt ausgeführten ist überdies noch mit lateinischen Ueber- und Unterschriften bedruckt. Die große Passion hat den Titel:

> Passio domini nostri Jesu ex hieronymo. Paduano. Dominico Manico. Sedulio et Baptista Mantuano. per fratrem Chelidonium collecta, cum figuris Alberti Dureri Norici Pictoris.

Derselbe steht über dem Holzschnitte. Unter letzterem beginnen sogleich die lateinischen Hexameter, welche immer auf die Rückseite des voraufgehenden Holzschnittes, je dreißig auf ein Blatt, mit den Ueberschriften für die einzelnen Abschnitte und Darstellungen, gedruckt sind. Der Text, der zu jedem Holzschnitte gehört, steht meistens zum Theil vor, zum Theil nach demselben; das Ende auf dem Blatte, welches auf der Vorderseite das Begräbniß Christi (nicht, wie Heller irrig angibt, die Höllenfahrt) enthält. Wie man aus dem

Titel ersieht, stellt Dürer, obwohl das ganze Werk von ihm ausging, die Verse des Dichters voran, als ob seine Darstellungen nur eine Beigabe wären. Die Verse sind zwar gut und lassen sich recht wohl lesen, halten sich aber durchweg an eine einfache versificirte Erzählung mit eingestreuten moralischen Betrachtungen, die jedoch weder auf die Dürer'schen Zeichnungen noch auf die ganze Anschauung der Zeit ein besonderes Licht werfen und deshalb übergangen werden können. Auf der Rückseite des 12. Blattes steht:

Impressum Nurnberge per Albertum Durer pictorem.
Anno christiano Millesimo quingentesimo vndecimo.

Danach folgt dieselbe Androhung gegen die Nachdrucker, welche die Bilder zur Apokalypse enthalten.

Von der kleinen Passion erschienen im selben Jahre zwei Ausgaben, wohl nicht, weil die erste schnell vergriffen gewesen wäre, sondern weil man die Ausstattung bereichern wollte. Doch unterscheiden sich nur Titel und Schluß; sonst haben beide Ausgaben die Verse immer auf der Rückseite eines Blattes, dem Holzschnitte, worauf sie sich beziehen, gegenüberstehend gedruckt. — Das Titelblatt der ersten Ausgabe führt über dem Holzschnitte die mit beweglichen Lettern gedruckte Aufschrift:

FIGVRÆ
PASSIONIS DOMINI
NOSTRI IESV CHRISTI.

Am Schlusse heißt es bloß: finit impressum Noribergæ. 1511, so daß merkwürdiger Weise der Name Dürer's gar nicht genannt wird. Die zweite Ausgabe hat den Titel:

Passio Christi ab Alberto Durer Nu
renbergensi effigiata cū varij generis carmi
nibus Fratris Benedicti Chelidonij
Musophili.

Unter dem Holzschnitte stehen noch zwei lateinische Distichen und: Cum priuilegio. — Die Rückseite des

vorletzten Blattes enthält in vier lateinischen Distichen eine Widmung an Willibald Pirkheimer, dessen Antwort, Lob der Verse des Chelidonius, in zwei Distichen sogleich darunter folgt. Nach diesen stehen noch drei Distichen von Joh. Cochläus, welche das Werk dem Leser empfehlen — eine Anordnung, die in Büchern des 16. Jahrhunderts ganz gewöhnlich ist. Die Vorderseite des letzten Blattes enthält, mit wenigen Abweichungen in der Schreibweise, den Schluß von der Rückseite des letzten Blattes in der großen Passion.

In Sammlungen sieht man häufig Abdrücke, die auf der Rückseite keinen Text haben. Diese rühren, so weit sich nicht hie und da ein Probedruck darunter sollte erhalten haben, von späteren Abzügen der Stöcke her, die zum Theil vielleicht Dürer selbst noch, zum größeren Theile aber seine Erben und Diejenigen veranstalteten, in deren Hände jene nach dem Tode der letzteren gelangten. Im Jahre 1675 hatte der Augsburger Buchdrucker Koppmayer die Stöcke der großen Passion in Händen und gab sie wieder als Gesammtwerk mit einem lateinischen Titel heraus, jedoch ohne Text und ohne den Titelholzschnitt. Die Stöcke der kleinen Passion kamen nach Venedig, wo sie Donato Rasciotti 1612 wieder als Buch mit italienischen Versen herausgab; gegenwärtig befinden sie sich in England, vom Zahn der Zeit fast aufgerieben, sind aber auch hier kürzlich noch mit Einkleidung eines englischen Gebetbuches herausgekommen. Die Kupferplatten wurden abgezogen, so lange ein Schein des Bildes auf denselben übrig war; daher die vielen schlechten Abdrücke, welche auf unsern Versteigerungen sich herumtreiben.

Außerdem wurden diese Passionen wie auch andere Blätter Dürer's wieder und wieder copirt, gut und schlecht, in Holzschnitt und Kupferstich, von Deutschen, Italienern und Niederländern. Fast noch bei Dürer's Lebzeiten war es eine abscheuliche Klikke von Kunstpfuschern, die Hopfer verschiedenen

Namens, die sich beeiferten, seine Werke „populär" zu machen. Virgilius Solis, ein Nürnberger und im Uebrigen kein übler Künstler, copirte gegen Ende des Jahrhunderts den größten Theil der Blätter, indem er sogar die Kupferstiche in Holzschnitte umsetzte und das Zeichen Dürer's mit dem seinigen vertauschte. Der berühmte Marc Anton Raimondi gab die Holzschnitte in Kupferstich wieder; vorzüglich aber waren es die Niederländischen Kunsthändler, die ihren Nutzen aus den Werken des deutschen Meisters zu ziehen wußten. Heller verzeichnet die Copieen bei den einzelnen Blättern mit einer Ausführlichkeit, wie sie über den Zweck dieses Buches hinausgeht.

Sämmtliche Blätter dieser Reihenfolgen tragen das Monogramm des Künstlers, oft auf einem Täfelchen, das meistens wie zufällig hingeworfen liegt, sonst auf andere, nicht störende Art angebracht. Drei Blätter der großen Passion tragen die Jahreszahl 1510, zwei der kleinen sind mit 1509 und zwei mit 1510 bezeichnet. Die Blätter der Kupferstichpassion sind sämmtlich bezeichnet; nach den oben genannten entstand eins im Jahre 1509, eins 1511; zehn Blätter wurden im folgenden Jahre vollendet und 1513 noch ein Blatt hinzugefügt. Aus den Jahreszahlen ersehen wir, daß Dürer die einzelnen Blätter nicht nach der Reihenfolge fertigte, sondern wie ihn zu diesem oder jenem Gegenstande das Gefallen führte. Die Holzschnitte sind von verschiedenen Händen und mit ungleicher Geschicklichkeit ausgeführt; die Kupferstiche gehören zu den besten Arbeiten Dürer's. Er selbst hielt große Stücke darauf.

Eine besondere Beachtung fordern die drei Titelblätter, denn sie geben, in einer Figur zusammengefaßt, den Inhalt des folgenden Ganzen und zeigen am deutlichsten die Auffassung der heiligen Fragen durch den Künstler im Unterschiede zu der früheren Kunst und in ihrer Bedeutung für die nachfolgende Zeit. Sie stellen, wie bemerkt, den leiden-

den Heiland dar, nicht in einer besonderen Lage seines Lebens, sondern bereits nach und über demselben, als ein in individueller Gestalt vorgeführtes Symbol seiner Bestimmung und seines Geschickes — eine Darstellungsweise, die, wie wir früher ausgeführt, schon die Legende erfunden und die ältere Kunst häufig zur Anwendung gebracht hatte. Wie Dürer aber von der älteren Darstellungsweise schon in der äußeren Auffassung abweicht, so ist es auch ein ganz anderer Geist, den er seinen Bildern einflößt, und wir haben hier im Besonderen zu wiederholen, was wir früher im Allgemeinen angedeutet. Wir haben hier nicht den blos mechanischen Christus, den Martin Schön nur aus feinerem Holze schnitzte, als die Uebrigen, den selbstlosen Ausdruck des Leidens, dem dieses End- und Höhenpunkt, dem das bloße Opfer Genugthuung ist. Der Dürer'sche Christus empfindet vielmehr, durchfühlt und denkt sein Leiden, erscheint als lebendiges Wesen und als wirklicher Gott. Das Leiden steht nur in zweiter Reihe, als unabwendbare Zuthat seiner eigentlichen Aufgabe. Zwar ist sein Ausdruck der des tiefsten Schmerzes, aber nicht allein, weil die größte Masse desselben auf ihn gehäuft ist, sondern mehr, weil er vermöge seiner reinsten Menschlichkeit und wahrsten Göttlichkeit am meisten empfindet. Die einzelnen Plagen, die auf ihn gefallen, hat er zwar überstanden, aber er erleichtert sein Gefühl nicht, weil die Welt ihn noch gebunden hält und ihn nöthigt, sein Erlösungswerk fortzusetzen und immer von neuem zu beginnen. Er stellt in der Unendlichkeit seines Leidens überhaupt das Schicksal des Geistes dar, der, seiner eigentlichen Heimath entzogen, in der Welt der halbbewußten Geschöpfe weilen muß, um diese nach höherem Auftrage zu hellerem Bewußtsein zu führen. Wohl Keiner war geeigneter, dieses Verhältniß im Bilde darzustellen, als gerade Dürer, der, nach seinem Maße, an dem Schicksale der Geister auf Erden Theil nahm

und nur die tiefste Empfindung seines eigenen Innern hervornehmen durfte, um einen Inhalt für die Darstellung des leidenden Erlösers zu erhalten.

Und diese neue Erscheinung, wir möchten sagen, die neue Offenbarung Gottes in der Kunst wird um so interessanter und eindringlicher, als sie nicht als etwas Gemachtes und Fertiges, als bloßes Gedankending, sondern als etwas Lebendiges, Werdendes, in einer Steigerung begriffen auftritt. Das Titelblatt zur Kupferstichpassion trägt die Jahreszahl 1509, ist also wahrscheinlich früher oder wenigstens gleichzeitig mit den ersten Blättern der Passionen in Holzschnitt entstanden. Wir sehen auf demselben Christus auf einer Erhöhung von drei Stufen, an eine Säule gelehnt stehen, mit Dornenkrone und Wundenmalen, das Haupt schmerzhaft zur Seite geworfen, die Arme über der Brust gekreuzt, mit Geißel und Ruthe in den Händen. Diese Vorstellung kommt der alten am nächsten, der Ausdruck des Leidens ist vorherrschend; aber es reflektirt sich im Innern des Leidenden und verkündet sich so im Ausdrucke. Doch spricht wiederum in diesem nur das nächstliegende Gefühl, der Aufschrei des Schmerzes, der dunkle Trieb der Selbsterhaltung. In der Ferne sehen wir auf diesem Blatte Maria und Johannes, zu den Stufen des Erlösers hinaufschauend. Der Anblick gewährt noch keine weitere Wirkung, als um sie zum Mitleid und zur theilnehmenden Hingabe zu bewegen. Der Erfolg dieses Blattes ist noch wesentlich Erweckung des Gefühls der alten Frömmigkeit, ohne nachhaltige Zuthat eines selbstbewußten geistigen Elementes. Aber das Gefühl wird durch den unendlich tiefen Ausdruck des Leidens in solchem Maße erweckt, daß es entweder in Stumpfheit zurücksinken oder zum Gedanken fortschreiten muß [73]).

Auf dem Titelblatte der großen Passion sitzt der Erlöser auf einem rauhen Steine, ebenfalls entblößt, mit den

Wundenmalen, das Haupt von der Dornenkrone und dem Strahlenkranze umgeben. Vor ihm kniet ein Landsknecht, das Bild der Gemeinheit, ihm spottend das Rohr hinreichend. Das Gefühl des Leidens ist auch hier noch vorherrschend, aber es haftet am beschauenden Geiste wie an einem gesunden, unberührten Mittelpunkte; es ist nicht sowohl das eigene Weh, als das Gewahrwerden der Gesunkenheit der Welt, die solches Weh zu bereiten im Stande ist, was den Schmerz macht. Das Leiden in Ausdruck und Haltung des Erlösers ist vom höchsten Bewußtsein getragen; es ist mehr Mitleiden. Er wendet das göttliche Haupt vom Zwittergeschöpfe vor sich ab; es ist genug, wenn er auf der ihm von der Vorsehung angewiesenen harten Stelle beharrt, so lange es nöthig; er darf die innere Seele dem Elende vor ihm aber nicht mehr leihen, als nöthig ist, es zu erretten, in Wort und That demselben gegenüber sich zu bekunden. Die Hände hält hier der Heiland gefalten, und durchzuckt auch der Schmerz so sehr alle seine Fibern, daß jene sich krampfhaft gegen das eigene Haupt pressen, so beharren sie doch in der Haltung des Gebetes. Wir haben hier Christus, wie er auch in der Wirklichkeit in seiner höchsten Ueberlegenheit und Göttlichkeit erschien, der für seine Feinde bat.

Auf dem Titelblatte zur kleinen Passion ist Christus wiederum allein, ebenfalls sitzend, nackt, verwundet und dornengekrönt dargestellt, dem Beschauer zugekehrt. Auch diese Gestalt ist voll Leid, aber durchaus kein Bild des Leidens. Der Erlöser stützt das Antlitz auf die Hand, Arm ist an Arm, Knie an Knie gepreßt; es ist, als wolle er in der Welt des Dunkels sein Selbst auf das Geringste zurückführen, um es möglichst wenig den Stößen und Schlägen von außen auszusetzen. Das Leben pulsirt nur zwischen der beengten Brust und dem gepreßten Haupte; hier ringen die Gedanken den Kampf, dessen Mühe und Preis die Welt ist. Eben in der Flucht zeigt sich das Vorhandensein und im Zurückziehen

das Wesen des Geistes, dessen tiefes Empfinden die Klarheit der Erkenntniß und die Kraft des Handelns, die das Leiden selbst zu einer sittlichen That umwandeln, selbstverständlich mit einschließt.

Was das Verhältniß der einzelnen Reihenfolgen zu einander betrifft, so fällt zunächst die ungleiche Anzahl der Blätter auf. Bei weitem die umfangreichste ist die kleine Holzschnittpassion, die mit der Darstellung des Sündenfalles beginnt und mit der des jüngsten Gerichtes schließt. Bei der Vorführung des ganzen Erlösungswerkes ist also ihre Benennung nicht wohl geeignet, doch alt hergebracht und darum auch von uns beibehalten. Die große Holzschnittpassion beginnt mit dem Abendmahl und endigt mit der Auferstehung. Die Kupferstichpassion fügt an den — wir möchten sagen symbolischen sogleich den historischen Christus, an den allgemeinen Ausdruck des Leidens den Beginn des wirklichen in der Darstellung des Gebetes am Oelberge, und am Schlusse geht sie über die unmittelbare Geschichte Christi hinaus, indem sie noch das Wunder der Krankenheilung durch die Apostel Petrus und Johannes hinzufügt. Gemeinschaftlich stellen sonst noch alle drei Folgen die Hauptmomente der Leidensgeschichte dar, die Geißelung Christi, die Ausstellung, Kreuztragung, Christus am Kreuze, in der Vorhölle, endlich die Grablegung und Auferstehung. Einzelne flechten dann noch zwischenliegende Darstellungen ein, z. B. die Dornenkrönung, die Legende vom Schweißtuch der Veronika, die Kreuzabnahme u. s. w. Die kleine Holzschnittpassion fügt, ehe sie zur eigentlichen Leidensgeschichte kommt, noch die vorhergehenden wichtigsten Ereignisse, in denen sich das Heilswerk charakterisirt, ein, nämlich die Vertreibung aus dem Paradiese, die Verkündigung und Geburt Christi, dessen Einzug in Jerusalem, die Austreibung der Verkäufer aus dem Tempel und den Abschied Christi von seiner Mutter.

Wir haben hinter der Auswahl der einzelnen Gegenstände, welche Dürer in diesen Folgen bearbeitet, kein zu tiefes Geheimniß zu suchen. Wichtiger ist es, zu beobachten, welchen Geist darin auszudrücken ihm gelungen. Denn wie wir schon andeuteten, hat er nicht vermocht, sich immer auf der gleichen Höhe zu erhalten. Auf dem Blatte der Geißelung aus der großen Passion kommt die Figur Christi den körper- und wesenlosen Darstellungen der älteren Kunst sehr nahe. Man sieht deutlich, daß die Zeichnung in zufälliger Abwesenheit der eigenen Begeisterung, aus fremden Erinnerungen zusammengesetzt ward. Wir haben da dieselbe Uebertreibung und Verzerrung, den schroffen Gegensatz zwischen Heiland und Widersachern, wie er uns aus dem 15. Jahrhundert anwidert. Da sind dieselben phantastisch-karrikirten Ruthenbinder und Speichelwerfer, der kaltblütig zuschauende Tyrann, wie auf den Kupferstichen Martin Schongauer's. Die Darstellung des Gebetes am Oelberge läßt hingegen entfernt von Wohlgemuth'scher Behandlungsweise etwas verspüren; die Anordnung ist umständlich, die Figuren, namentlich die des Heilandes selbst, sind trocken und ziemlich ausdruckslos; der Engel, der während des Darreichens des Kelches sogar Zeit findet, mit der anderen Hand eine lästige Falte des Gewandes zurückzuschlagen, ist in hohem Grade langweilig. Beide Erfindungen sind in den zwei anderen Passionen viel origineller und frischer; das Gebet Christi auf dem Kupferstiche sogar von ergreifender Wirkung, fast an Uebertreibung streifend; dieselbe Darstellung in der kleinen Holzschnittpassion ist makellos, der Kopf des schlafenden Petrus von einer Schönheit, wie die größten Meister sie nur erreicht haben. — Im Gegensatz zu den beiden angezogenen Blättern aus der großen Passion ist die Gefangennahme im Garten Gethsemane eine herrliche, tief bedeutsame und sprechende Darstellung. Der Heiland ist schon von allen Seiten von Kriegsknechten

umgeben, schon gefesselt und fortgerissen und noch weilt — als wollte er Blut saugen, der Mund des Verräthers auf seinen geweihten Wangen. Das Haupt Christi auf diesem Bilde ist vielleicht das schönste, mildeste, das Dürer je gezeichnet. Der Kopf des Judas neben demselben ist bedeutend, löwenartig, aber das Antlitz des Heilandes überleuchtet jenen weit. Rings umher ist wildes Getümmel; die Nacht starrt von feindlichen Gestalten und blitzenden Waffen, einen Ruhe- und Anziehungspunkt bildet nur das Auge des Erlösers, das mit unbeschreiblichem Seelenausdrucke zum Himmel blickt. Der Mund öffnet sich zwar, um den aus der menschlich fühlenden Brust hervorquellenden Seufzern einen Durchgang zu lassen, aber die Stirn bleibt heiter, wie im ersten Gefühl des Sieges über Leiden und Tod, der hier beginnt; die ganze Erfindung dieses Blattes ist Dürer's Eigenthum; auch die Gestalten der Widersacher sind ausdrucksvoll und scharf charakterisirt, aber ohne Uebertreibung; fast alle unmittelbar aus dem Leben gegriffen und mit Meisterschaft individualisirt. Das Costüm ist auch vorherrschend das der Zeit Dürer's. — Im Vordergrunde fehlt nicht der Apostel Petrus, der dem Leuchtenträger Malchus das Ohr abhaut. Im Hintergrunde sieht man den anderen Jünger den Mantel verlieren. Ein nicht minder schönes Seitenstück zu diesem Blatte bildet die Auferstehung. Auch hier umhüllt Nacht die Scene und wir haben zur Umgebung wieder die Geschöpfe Derjenigen, die Recht und Vernunft auf der Spitze des Schwertes tragen. Sie haben, von einem Aftergeiste in Bewegung gesetzt, den echten Sohn des Himmels an das Kreuz und in das Grab gebracht, und am Ziele ihres unverständigen Vorgehens finden sie sich der ihnen von Natur innewohnenden Trägheit wiedergegeben; sie schlafen am Grabe des Herrn, ihres Opfers. Aber ewig lebendig und rastlos erhebt schon der Geist sich aus den Banden des Todes; der Erstandene berührt leicht

und kurz mit den Spitzen der Zehen die kalten Platten, die ihn deckten, und des Himmels glänzendes Gewölk senkt sich unter seinen Fuß und hebt die verklärte Gestalt. Engelschaaren warten in der Höhe, um den eine Zeit lang Verbannten zu empfangen. Herrlich ist auf diesem Blatte die Gestalt des nun selbst wieder erlösten Erlösers; prächtig sind auch die Gestalten der beiden am Grabe schlafenden Wächter, markige Gesellen, echte deutsche Landsknechte. Noch schnarchen sie mit Athemzügen eines Bären ihren wilden Sinn in die Nacht hinaus, aber es braucht von dem hellen Geiste, der eben über sie aufgeht, nur ein Strahl sie zu treffen und sie werden, was sie haben, Hand und Spieß, auch einer guten Sache leihen. — Die Kreuztragung Christi ist besonders berühmt, weil Rafael sie als Motiv zu seinem herrlichen, unter dem Namen il spasimo bekannten Gemälde gebrauchte, und man ist sogar geneigt gewesen, der Darstellung des deutschen Meisters im Einzelnen Vorzüge vor der Bearbeitung des Italieners einzuräumen. Stimmen wir hiemit auch gern überein, so wird aus der Vergleichung dieser beiden Schöpfungen doch auch recht klar, welchen Vorzug das Kunstwerk erlangt, das von allen Mitteln materieller Hülfe unterstützt einer vollkommenen Durch- und Ausbildung theilhaftig wird. Dürer durfte seine großen Gedanken nur denken und nothdürftig innerhalb unzulänglicher Grenzen und mit immerhin rohen Zügen andeuten, während der Italiener mit allem Aufwande von Zeit und Kraft seinen Ideen Gestalt und Ausdruck zu verleihen und mit allem Glanze von Licht und Farbe auszustatten in Stand gesetzt war. Eine Erwähnung verdient auch noch die Darstellung Christi in der Vorhölle, in der Dürer Gelegenheit fand, seinem phantastischen Hange nachzugeben. Doch tritt diese Richtung seiner Kunst hier bereits viel sinniger und gedankenreicher auf, als sie noch in den Bildern zur Apokalypse sich zu er-

kennen gab. — Dürern ist, wie aus seinen Andeutungen ersichtlich, die Hölle nicht, wie bei Dante, eine mit dämonischer Weisheit ersonnene und wohlunterhaltene Strafanstalt, sondern vielmehr eine Ruine, ein Rückfall in's Chaos — dasselbe Element, welches auch im Leben den charaktervollen Menschen als Vorschmack der Hölle anwidert. So hat auch später Rubens mit philosophischem Tiefblick und aller Energie seiner seltenen Kraft den Ort des Schreckens als noch vor der vollendeten Schöpfung begriffen dargestellt, als ein halbbewußtes Gähren und Kämpfen elementarer Mächte, denen das Wohlgefühl innerer Berechtigung und äußerer Ordnung fehlt. Die Teufel sind auch auf dem Dürer'schen Blatte als ein Gemisch von Thier und Mensch dargestellt; die Luft, welche sie athmen, ist Dunst und Lohe; dem Erlöser gegenüber sind sie wehrlos oder kämpfen mit gebrochenen Waffen. Dieser hat die Pforten der Hölle gesprengt und kniet vor dem Eingange des Dunkels, dahin er heilbringend seine Rechte hinabstreckt. Ein Theil der Erlösten steht bereits außerhalb, um das Kreuz geschaart, das Adam zugleich mit dem verhängnißvollen Apfel hält, doch diesen nunmehr gesenkt und jenes erhöht, ein neues, froheres Symbol des Menschengeschickes. Aus dem Grunde erheben noch andere Hülfsbedürftige die Hand, deren sehnsuchtsvollem Ausdrucke man ansieht, daß sie des Heiles würdig sind. Christus hält in der Linken die Siegesfahne, deren schön geschwungener Bogen einen sprechenden Gegensatz bildet zum Höllenthore, das unter ihr nur noch schwach gefügt sich erhebt. Der Künstler hat sein Monogramm auf einen Stein zwischen Christus und dem Abgrunde angebracht, vielleicht nicht ohne Absicht, um auch sich, der Erlösung bedürftig darzustellen.

In der kleinen Passion sind gerade die Blätter die schönsten, welche nicht die eigentlichen Leidens- und Sterbescenen zum Gegenstande haben. Es war offenbar der

starken, männlichen Natur Dürer's weniger gegeben, ein bloßes Leiden und Unterliegen zu schildern, als vielmehr Kampf und Sieg durch die eigene Energie seines Talentes zu verherrlichen. — Eine besondere Beachtung verdient zunächst die Darstellung des ersten Menschenpaares unter dem Baume der Erkenntniß, mit der, wie erwähnt, diese Reihenfolge beginnt. Vergleichen wir dieselbe mit dem schon besprochenen Kupferstiche von 1504, so steht in Bezug auf Ausführung der kleine Holzschnitt hinter dem prachtvollen Stiche zwar zurück, doch in der Auffassung müssen wir einen Fortschritt von eigenthümlicher Bedeutung erkennen. Auf dem Stiche stehen Adam und Eva, nach der Weise der älteren Kunst, zu beiden Seiten des Baumes einander gegenüber, kalt und trocken in Haltung und Geberde; der Sündenfall geht fast mechanisch vor sich. Auf dem Holzschnitte aber stehen Mann und Frau auf einer Seite vor dem Baume, unter einander in innigster Vereinigung umschlungen. Man fühlt nach, wie in ihren Adern das warmpulsirende Leben sie mit Wohlsein erfüllt und sie einläd, das Dasein durch den letzten Genuß auf das Höchste zu bringen. Dem Weibe gibt natürliche Unbefangenheit noch den Ausdruck; auf dem Gesichte des Mannes spiegelt sich der innere Kampf, aber sein Auge ist auf das Weib gerichtet, und indem er von diesem die Entscheidung erwartet, ist er verloren. Ist auch gerade keine böse Lust in ihr, so mußte schon ihre Eitelkeit den beiden zum Untergange verhelfen. Und unter dem Bilde der letzteren vorzüglich naht die Schlange mit dem Apfel, deren Kopf der Künstler gewiß nicht ohne Absicht mit Pfauenfedern geschmückt hat. — Eine Federzeichnung, welche diesem Holzschnitte zu Grunde gelegen, befindet sich im Albertinischen Kabinette zu Wien.

Nach diesem Blatte nennen wir noch die Verkündigung Mariä, die Geburt Christi mit der Anbetung der Hirten,

ein liebliches Genrebildchen, voll der Klarheit einfacher, glücklicher Verhältnisse, die Austreibung der Verkäufer aus dem Tempel, den Abschied Christi von seiner Mutter, die Fußwaschung; dann vom Ende der Reihenfolge die Darstellung, wie der erstandene Christus seiner Mutter erscheint, wie er der Maria Magdalena als Gärtner begegnet, und endlich Christus unter den Jüngern zu Emaus. Auf den drei letzten Darstellungen ist die Figur Christi besonders schön und anziehend. Eine Hoheit und Ruhe ist über seine Erscheinung ergossen, die den Erstandenen kennzeichnet. — Wir würden auch die Erscheinung Christi unter seinen Jüngern hieher rechnen, wenn nicht der ungläubige Thomas gar so unsanft seine Finger in die Seitenwunde des Herrn legte.

Die Reihenfolge der Kupferstiche führt vorzugsweise Bilder der Passion im engeren Sinne vor. Sie zeichnen sich sämmtlich durch die meisterhafte Arbeit und die miniaturartige Ausführung des Einzelnen aus. Die Charakteristik der auftretenden Personen ist außerordentlich scharf, hie und da an Uebertreibung streifend, selbst in der Figur des Erlösers bisweilen herb. Eine wohlthuende Ausnahme hievon macht die Gestalt des Erlösers in der Darstellung der Auferstehung, wo selbst ideale Formen vom erhabenen Ausdrucke beseelt erscheinen.

In keinem Werke hat sich aber der eigenthümliche Geist der Dürer'schen wie der deutschen Kunst überhaupt so voll und klar ausgesprochen, wie in der Reihenfolge der 20 Holzschnitte, welche die Geschichte der Maria behandeln, vom Künstler selbst Unser Frauen Leben genannt, weshalb wir dieser eine ausführliche Besprechung widmen zu müssen glauben.

Die Geschichte der heil. Jungfrau ward in 20 Blättern

zusammengestellt, von denen eins als Titelblatt dient. Dieses enthält über der bildlichen Darstellung die Aufschrift:

EPITOME IN DIVAE PARTHENICES MARIAE HISTORIAM AB ALBERTO DVRERO NORICO PER FIGVRAS DIGESTAM CVM VERSIBVS ANNEXIS CHELIDONII.

Im Uebrigen ist das Werk gerade wie die Passionen ausgestattet. — Was die Ausführung desselben betrifft, so gehört es zu dem Vorzüglichsten, was je der Holzschnitt geliefert.

Um aber Werth und Bedeutung desselben vollkommen zu würdigen, müssen wir uns vergegenwärtigen, in welcher Art die Verehrung der heil. Jungfrau im Verlaufe des Mittelalters sich ausgebildet hatte und bis zu welchem Höhepunkte sie unmittelbar vor der Reformation gestiegen war. Ueber das erstere haben wir bereits früher Andeutungen gegeben. Ueber das letztere belehrt uns kaum ein anderes Zeugniß in dem Grade, wie ein lateinisches Gebet des Karthäuserprior Georg Pirkheimer, welches früher in der Sebalder Kirche zu Nürnberg in goldenen Buchstaben zu lesen stand, und das Roth in seiner Geschichte der Karthause uns aufbewahrt hat. Der Anfang desselben lautet in der Uebersetzung etwa so:

„Höchste Jungfrau, heilige, ewige Beschützerin des menschlichen Geschlechtes, die du immer gegen die bedürfenden Sterblichen dich freigebig erzeigst und den Zufällen der Elenden die süße Liebe einer Mutter zuwendest; weder Tag noch Nacht, nicht ein kurzer Augenblick geht leer von deinen Wohlthaten vorüber, daß du nicht zu Lande und zu Wasser die Menschen bewahrest und den in den Stürmen des Lebens Verschlagenen die hülfreiche Hand leihst. Du milderst die Strafen für unsere Sünden, heilst die unheilbaren Uebel und besänftigst die Schläge des Schicksals, du zügelst die wilden Bewegungen der Gestirne und hemmst ihren verderbenbringenden Einfluß.

Dich verehren die Oberen, fürchten die Unteren; du drehst den Erdkreis, erleuchtest die Sonne, regierst die Welt, machst die Hölle erzittern! Dir stehen Rede die Sterne, wechseln die Zeiten, freuen sich die Lebendigen, dienen die Elemente. Auf deinen Wink athmet das Erdreich, nähren sich die Wasser, keimen die Saaten und wächst das Gekeimte. Deine Herrlichkeit achten die Vögel, die unter dem Himmel fliegen, das Wild, das in den Bergen schweift, die Schlangen, die im Staube kriechen, die Ungeheuer, die im Meere schwimmen, o Herrin der Welt!"

Nicht lange nach diesem so poetischen wie frommen Ergusse des ehrwürdigen Vaters ist Albrecht Dürer's Leben der Maria entstanden und der Künstler bringt in seinem Werke der Königin des Himmels keine geringere Huldigung, als der Karthäuserprior in seinem Gebete. Auf dem Titelblatte stellt er sie in der genannten Eigenschaft und zugleich als Jungfrau-Mutter von reinster Unschuld und hingebendster Liebe dar. In ruhiger Stellung, ihr Kind auf dem Schooße hütend und säugend, schwebt sie auf der Mondsichel durch den reinen Aether dahin; ein himmlischer Glanz strahlt von ihr aus und erhellt das leichte Gewölk, das ihrem Zuge begegnet. Umher schimmern die Sterne des Himmels, die über dem Haupte der Herrscherin sich sammeln und zu einer Krone vereinen.

Dieses Titelblatt vor Allem schließt die Reihe der folgenden Bilder zu einem künstlerisch gerundeten Ganzen ab. Wir erblicken da die Heldin, deren Leben und Werden wie in einem Gedicht uns vorübergeführt wird, in ihrer Vollendung, so daß schon von vornherein durch die Hinweisung auf den Erfolg die Bedeutsamkeit der Geschichte uns an's Herz gelegt wird. Um aber diese vollständig zu erkennen, müssen wir nach Durchwanderung der einzelnen Scenen zum ersten Bilde zurückkehren, wo wir die Heilige, befreit vom

irdischen Staube, in ihrer ewigen, ungetrübten Klarheit und Seligkeit erblicken. Der Vergleich dieser Bilderreihe mit einem Gedicht ist aber noch weiter berechtigt, als man für den ersten Augenblick geneigt sein möchte anzunehmen. Denn der Künstler entwickelt seine Geschichte keineswegs in bloßer Aufeinanderfolge der Zeit, sondern er weiß auch den logischen Zusammenhang der einzelnen Thatsachen und die naturgemäße Steigerung im Gange derselben bis zum höchsten Abschlusse hervorzuheben. Erkennen wir in der Figur des Titelblattes die reine Seele, gewissermaßen den noch unverkörperten Gedanken Gottes, der in den folgenden Bildern zur Gewinnung der vollen Persönlichkeit sich dem Lebensprozesse unterwirft, so vermögen wir in derselben Figur auch schon die geschichtliche Person zu erkennen, die unter allen irdischen Weibern allein gewürdigte Mutter des Gottessohnes, die Erretterin der Welt und Herrin des Himmels.

Dieser Gedanke wird in der Betrachtung der einzelnen Bilder auszuführen sein. Ehe wir aber zur letzteren übergehen, bemerken wir noch, daß das Leben der Maria von Dürer nicht nur wie seine übrigen Werke, sondern wie überhaupt die künstlerischen Erzeugnisse jener Zeit, durchaus auf dem beschränkten Standpunkte stehen, den die wissenschaftliche Bildung jener Epoche gestattete. Der Künstler faßt alle Vorgänge sowohl nach ihrem innern Wesen, wie nach der äußeren Erscheinung innerhalb des Gesichtskreises auf, der ihm in seiner Zeit vergönnt war. Die heiligen Geschichten, die ja zugleich ewige, sich immer wiederholende sind, gehen ihm ganz in der Gegenwart vor, unter den Bedingungen seines Himmels und Volkes. Dadurch werden sie aber auch für diese lehrreich und neben dem kunstgeschichtlichen erhalten sie noch ein kulturhistorisches Interesse. Erkennen wir aber trotzdem, daß der Künstler auch auf seinem engbegrenzten Standpunkte das Höchste zu leisten und in der

zeitlich bedingten ästhetischen Wirkung die tiefste Bedeutung der geschichtlichen Wahrheit wiederzugeben vermochte, so haben wir entweder den hier schaffenden Genius oder den Geist der Zeit, welcher den Inhalt der formenden Hand lieh, oder die Natur der Menschheit zu bewundern, welche zu allen Zeiten denselben und den höchsten Geist in sich trägt, zu dessen Offenbarung nur die Freiheit der Sprache und die Fertigkeit des Wortes nothwendig sind.

Der Künstler versetzt uns auf dem zweiten Blatte sogleich an den Ort, wohin in Erwartung der kommenden Dinge schon ein leiser Zug der Ahnung uns führt, in den Tempel des Herrn. Aber in dessen Inneres, in das Heiligthum sehen wir nur durch den halbverschlossenen Vorhang. Offen vor diesem sehen wir den Tisch, auf welchem geopfert wird. Zahlreiches Volk ist zugegen, welches Gaben bringt, und der hohe Priester, der sie in Empfang nimmt, ein ansehnlicher Diener des Herrn, mit scharf geschnittenen Zügen und breitwallendem Barte, kenntlich an der hohen Priestermütze, auf deren Stirn aber der Künstler die Laune gehabt hat, den türkischen Halbmond als Schmuck anzubringen. Ueber seinem Haupte erblicken wir, halbsichtbar unter dem Bogen des zweiten Eingangs, die ehernen Tafeln mit dem Gesetze Mosis, denen er sicher als haltbare Stütze dient. Unter den Opferbringenden ist auch Joachim, ein reicher, angesehener Mann aus dem jüdischen Lande, der mit seinem Eheweibe Anna in langer, einträchtiger Ehe bereits die erste Schwelle des Alters überschritten hat. Dieser kommt nach Jerusalem, kommt in den Tempel und bringt in üblicher Weise sein Opfer. Er ist bekannt unter den Anwesenden, ist angesehen: man läßt ihm den Vortritt, ihn zuerst sein Lamm auf den kostbar behangenen Tisch legen. Nur ein anderer Alter, der sich unmittelbar neben den hohen Priester hingedrängt hat, läßt sich nicht zurückhalten, mit geringem

Preise seiner frommen Eitelkeit Raum zu schaffen. Mit vorgebogenem Körper schiebt er ein kleines, vergittertes Bauer, worin zwei Tauben sich befinden, weit vor auf den Tisch und hält schmunzelnd Hand und Auge daran geheftet, bis der rechte Mann es ihm abnehmen wird. Aber der hohe Priester achtet sein nicht; mit beiden Händen, wie er sonst vielleicht gewohnt ist, nach den Opfern zu greifen, weiset er jetzt die Gabe des Joachim zurück. — Dieser ist zwar reich an Gütern der Welt; aber ihm fehlt Nachkommenschaft, der höchste Segen, den nur der Himmel gibt. Er ist nicht angenehm vor dem Auge des Herrn und auch sein Opfer kann nicht angenehm sein; der Priester des Herrn fühlt sich gedrungen, dem Armen dieses vernehmlich kund zu thun. — Unübertrefflich hat der Künstler die Figur des greisen Joachim und die Wirkung gezeichnet, welche der unerwartete Vorgang auf ihn ausübt. Mit der rechten Hand hält er noch die Falte des Gewandes, worin er das Lamm zum Tempel getragen, die linke ist noch beschäftigt, es auf den Tisch vorzuschieben. Aber schon ist ihm der Blick des Priesters, dessen Handbewegung nicht zweifelhaft mehr. Es wirft ihm das greise Haupt herum; die weit geöffneten Augen verkehren sich; den ersten Unmuth stoßen die weit aufgeblasenen Nüstern aus. Aber schon wanken die Kniee. Tiefste Scham, das durchbohrendste Gefühl der Schmach wird unter den streitenden Gefühlen die Oberhand behalten. Es ist ja sein eigener Glaube, der ihn verdammt; was der Priester thut, ist recht, er muß es selbst anerkennen. Gebrochenen Herzens verläßt er die Versammlung, den Tempel Gottes, der selbst ihn ausgewiesen. Er wagt nicht, in seine Heimath, sein Haus zurückzukehren, selbst seiner Frau nur Kunde zu geben. Er begibt sich in entlegene, einsame Orte und führt Monate lang ein trauriges Leben unter den Hirten des Feldes.

Sehr bezeichnend hat hier die Legende sich der Vortrags-

weise des alten Testamentes angeschlossen. Wie der Glaube der Erzväter durch immer erneutes Versprechen zahlreicher Nachkommenschaft, die aber immer selbst in den ersten Anfängen nicht erscheinen will, bis in deren höchstes Alter und bis zum höchsten Grade geprüft und gestärkt wird, so sehen wir hier den Vater der Mutter Gottes wegen der Schmach der Kinderlosigkeit aus dem Tempel des Herrn verstoßen. Das endliche Erscheinen des verheißenen Kindes muß dann natürlich mit um so mehr Aufsehen und zu um so größeren Erwartungen eintreten.

Ehe wir aber Joachim weiter in seine Verbannung folgen, müssen wir noch einen Blick auf die Zeugen seines Unglücks — vielleicht künftig auch Zeugen seiner überreichen Genugthuung — werfen, die der Künstler sämmtlich in treffender Weise charakterisirt hat. Wie anfänglich Jedermann vor dem angesehenen Glaubensgenossen zurückgewichen ist, so ist nun auch jedes Auge bei seiner Niederlage auf ihn gerichtet. Nur der vorhin genannte eitle Alte und zwei im Hintergrunde mit dem Dienste des Tempels beschäftigte Priester bemerken den Vorgang nicht. Neben dem hohen Priester, vor dem Eingange des Tempels stehen zwei Schriftgelehrte, der eine mit dickem, aufgeschlagenen Buche auf der Hand, die scheerenförmige Brille mit großen Gläsern auf die Nase drückend, ohne Zweifel, um in der Schrift die betreffende Stelle nachzulesen, zu welcher der hohe Priester eben einen so nachdrücklichen Beleg liefert. Der andere, ein Mann mit bedeutendem, von oben bis zu den Augen verhülltem Gesichte ist darüber schon im Klaren und spricht sich gegen seinen Nebenmann aus. Seine Zustimmung scheint keine unbedingte zu sein. Den Uebergang zu den übrigen theilnehmenden Zuschauern an der rechten Seite bildet ein Mann von feister Statur, das Haupt ebenfalls nach Weise der Gelehrten verhüllt. Was ihn am meisten zu belästigen

scheint, ist, daß der ungewöhnliche Vorgang einen stärkeren Eindruck auf ihn macht, als er gewohnt und ihm bequem ist. Ein Mann von rechter Theilnahme aber steht neben ihm, mehr dem Vorgrunde zugewendet, offenbar ein guter Bürger, ein Rechtgläubiger der Hauptstadt, der um so eifriger glaubt, je entschiedener sein Priester handelt. Er blickt argwöhnisch den Getroffenen an. Seine Augen glühen unter dem Rande seines rauhen Filzhutes, und eifrig zieht er sein Gewand vor das Gesicht, damit es eine Scheidewand bilde zwischen ihm und dem Unreinen. Er hat nur noch so viel menschliche Empfindung in sich, daß er sich leicht zu einer Frau hinneigt, die vor ihm, ganz im Vordergrunde, hinter Joachim steht und mitleidig über dessen Unglück die Hände zusammenschlägt. Links im Vordergrunde steht ein anderer guter Bürger, der sein Lamm noch unter dem Arme hält; neben ihm in rascher, trefflich gezeichneter Bewegung ein Knabe mit einem Spitzwecken unter dem Arme. Jener, ein wohlgenährter Krauskopf, mit kurzer Nase und dicken, aufgeworfenen Lippen, schaut stumpf in die Scene hinein und scheint nur zu warten, bis sie vorüber ist, damit er sein Geschäft beende. Neben ihm steht wieder ein Schriftgelehrter in der cylinderförmigen Mütze und dem langen Talare vom Beginne des 16. Jahrhunderts. Dieser ist eine platte Natur; damit seine erweckte Schadenfreude nicht laut werde, wendet er sein Gesicht ab. Einen versöhnenden Gegensatz zu diesem bildet ein junger Mensch, der, mit einem Lamme auf der Schulter, dem hohen Priester wieder näher steht. Auf seinem hübschen Gesichte hat zwar der Zweifel noch sein Spiel, aber innerer Unwille wendet ihn doch ab vom Anblick der harten Handlung.

Dürer malt ein Publikum, wie es im Tempel zu Jerusalem schwerlich wird gefehlt haben, wie er es gewiß auch in seiner Zeit beobachtete und wie wir alle Tage

Betrachtungen darüber anstellen können. Er zeichnete die Menschen, wie sie in der Ebne des Lebens immer waren und immer sein werden; aber daß er dieses versuchte und daß er so richtig sie traf, ist hier das Wesentliche. Noch unmittelbar vor ihm stand die Kunst in dieser Beziehung auf dem Standpunkte blödester Parteilichkeit, die Alles gegen sich erkannte, was nicht für sie war, keine Mitte, keinen Uebergang hatte von unten nach oben, nur Heilige oder Teufel malte.

Auf dem dritten Blatte finden wir Joachim in der Wildniß, aber schon am Ende seiner Prüfung. Nachdem er und sein verzweifelndes Weib genug sich gehärmt und gebetet haben, diese um gesunde Rückkehr ihres Mannes, letzterer um Rechtfertigung vor Gott und Menschen, erscheint endlich beiden der Engel des Herrn und verheißt ihnen mehr, als worum sie gefleht haben. Ihr Alter soll noch durch die Geburt eines Töchterleins erfreut werden. — Am Rande eines dichtbelaubten, schattigen Waldes läßt sich, mächtig beschwingt und schön gelockt, der Bote Gottes zu Joachim nieder und überreicht ihm das allerhöchste Versprechen, sogleich auf Pergament unterschrieben und besiegelt. Drei Sigille hängen an der Urkunde, ohne Zweifel für jede Person der heiligen Dreieinigkeit eins; schade, daß sie nicht etwas deutlicher gezeichnet sind, damit wir sehen, was für Wappen oder Zeichen in den himmlischen Kanzleien geführt werden. Nach der Legende waren die beiden alten Leute erst sehr zweifelhaft; hier öffnet Joachim gläubig beide Hände dem Engel entgegen. Drei Hirten sind Zeuge des wunderbaren Vorgangs. Daß sie sämmtlich höchlichst darüber verwundert sind, läßt sich nicht anders erwarten. Der eine, ein struppiger Alter mit langem Bart, hat in der Oede seine Schule nicht so weit verloren, daß er seine rauhe Filzmütze nicht vor dem Engel ziehen sollte. Das vergißt aber ein anderer,

der mit offenem Munde und weitgebreiteten Armen mehr im Rücken des Gesandten Gottes steht. Der dritte ist dieser Pflicht überhoben, weil es ihm überhaupt an einer Kopfbedeckung mangelt.

Seine Liebenswürdigkeit, echt deutschen, seelenvollen Humor offenbart der Künstler in Ausstattung der Landschaft, in welche er Begebenheit und Personen gewissermaßen als Staffage versetzt. Der oft herbe, oft still besänftigende Gegensatz zwischen dem heiteren Scheine der Natur und der Trübniß im Innern des Menschen, wenn ein zu durchlebendes Schicksal ihn vom freundlichen Umgange mit jener entfernt, ist dem aufmerksamen Beobachter nicht entgangen und er wendet ihn in wirksamster Weise in seiner Darstellung an. Was eben noch dem büßenden Joachim als Oede und Wildniß erschienen, wird ihm sogleich als reiches, lachendes Gefilde vorkommen. Denn dieses ist es in Wirklichkeit. Neben dem dunklen Walde schauen wir hinaus auf einen Busen der See, die hell wie die Luft darüber, gleich dieser munter belebt ist, jene von beschwingten, diese von segelnden Gästen. Am Ufer erblicken wir Berg, Hügel und Wald, Burg, Schloß und Stadt. Den Mittelgrund bildet die Weide, worauf die Heerden sich ergehen. Auch hier ist alles voller Lust und Leben. Auf der Höhe läßt ein prächtiger Bock die Profilirung seiner Hörner gegen den Meeresspiegel abstechen. Ein anderer klettert an einen Weidenstumpf empor und macht nähere Bekanntschaft mit dessen wunderlich gestaltetem Kopf. Schafe liegen, stehen und gehen grasend. Weiter vorn stoßen ein Ziegen- und ein Schafbock weidlich auf einander los. Unbekümmert um Alles, was vorgeht, ist nur Phylax, der im Schatten eines Baumes der Ruhe pflegt.

Die Beschreibung eines solchen Bildes ist uns, in unserer Zeit zwar nichts Ungewohntes; bedenken wir aber, daß die Stimmung und Anschauung des Geistes, aus welchen solche

Schöpfung hervorging, hier zuerst mit Entschiedenheit in das Leben und die Kunst eintrat, so wird es klar, wie unsere Beschreibung zugleich den Bericht einer wichtigen kulturgeschichtlichen Thatsache in sich schließt.

Auf dem vierten Blatte sodann finden wir das alte, aber nun hoffnungsreiche Ehepaar unter der goldenen Pforte zu Jerusalem, wohin der Engel mit dem Versprechen sie hat gehen heißen, daß dort der Gatte die Gattin und diese jenen treffen werde, was beide zugleich als Bürgschaft für seine weiteren Verheißungen ansehen sollen. — Joachim und Anna haben sich eben wieder gefunden und wie sie die Verheißung des Engels sich bewähren sehen, sind sie einander in die Arme gesunken. Aber das sind seichte Naturen, die schnell von Trauer zur Freude übergehen; auf den Gesichtern der beiden Alten sind noch die tiefen Spuren dessen, was sie erlitten, wahrzunehmen. Sie werden sich erholen, einander trösten, zur Freude übergehen, aber allmälig und still. Der Greis zeigt in seiner aufrechten Haltung, daß nie das Gefühl der innern Würde von ihm gewichen ist; bei Anna ist der Widerstand gegen das aufgebürdete Unglück zur höchsten Leidenschaft geschwellt, die erst jetzt am Busen ihres Gatten sich beschwichtigt. Es ist unendlich rührend, das alte würdige Paar in dieser Umarmung zu belauschen; wir haben da die Veranschaulichung vom wahren Wesen eines Ehebundes. Beider Antlitz ist von einer geistigen Schönheit überzogen, die den Heiligenschein ersetzt. Noch sind beide stumm; aber das Wort schwebt auf der Zunge, mit dem sie einander begrüßen, trösten werden. Die Frau umschlingt ihren Mann mit der ganzen Weite ihrer Arme und preßt ihn an sich; er unterstützt seine schwächere Hälfte eben so sehr wie er sich an sie schmiegt. — Doch es ist nicht möglich, in der Beschreibung Alles wieder zu geben, was der Künstler in der Zeichnung ausgedrückt hat, diese Leidenschaft der Bewegung

und dieses Maß der Haltung, das Edle und Kindliche zugleich, die echte Schönheit, die eher sich nachfühlen als nachsprechen läßt. — Möchte dieses Blatt in gutem Abdrucke nicht zu den Seltenheiten gehören, daß auch die Gegenwart sich noch häufiger daran erbauen und vor dem Bilde dieser echt deutschen Wahrheit, Tiefe und Anmuth sich von manchem Seichten befreien könnte, womit wir uns nähren! Von der hohen Schönheit dieser Darstellung muß man auch früher schon die Empfindung gehabt haben. Man hat schon im 16. Jahrhundert die beiden Hauptfiguren aus dem Bilde herausgenommen und sie in vergrößerter Copie besonders dargestellt.

Unter den Nebenfiguren, welche die Scene vervollständigen, treffen wir alte Bekannte, namentlich den Mann mit stumpfer Nase und dicken, aufgeworfenen Lippen. Seinen Krauskopf hat er jetzt mit einer Schirmmütze bedeckt, doch glotzt er noch eben so dumm in's Weite, wie früher. Näheren Antheil am Vorgange nehmen ein sehr wohlbeleibter und ein hagerer Mann, die einander am Arme führen. Der Hagere hat Aehnlichkeit mit der platten Seele auf dem zweiten Blatte, die sich schadenfroh über Joachims Unglück bezeigte. Jetzt raunt sie dem Dicken Etwas in's Ohr, und dieser lüftet bedenklich verwundert die Mütze, ohne Zweifel, um sie vor dem Wiederhergestellten zu ziehen. Von links her kommt hastigen Schrittes ein Bote, den aber Erstaunen über Das, was er sieht, bald zum Stehen bringen wird. Er ist offenbar mit den beiden Hauptpersonen im Zusammenhange, hat vielleicht eine oder die andere aufsuchen sollen; eine Bestellung trägt er auf den Lippen, aber jetzt erblickt er viel mehr, als er zu sagen hatte. — Die goldene Pforte deutet Dürer durch reiche Verzierung des Rundbogens an, der das ganze Bild einschließt. Im Hintergrunde erblicken wir alterthümliche Gebäude und über die Stadtmauer weg eine „lustige Gegend"

mit Bäumen und Burgen. — Auf dem Blatte findet sich die Jahreszahl angebracht und zwar 150 mit einer Ziffer, die man sowohl für eine 4 wie für eine 9 halten kann. Aus mehrfachen Gründen möchten wir uns für die letztere entscheiden, was ebenfalls Bartsch und Heller gethan.

Auf dem folgenden Blatte schon ist das Wort des Himmels in Erfüllung gegangen. Das Mägdlein, auf dem so große Verheißung ruht, ist zur Welt gekommen. Zwar denkt an jene noch Niemand; man hat zunächst vollauf zu thun, um den leiblichen Bedürfnissen des Kindes und seiner Mutter zu genügen. Und wie dieses geschieht, zeigt uns der Künstler mit der Sorglichkeit einer Amme; er hat auch nicht das Geringste vergessen; diese seine Zeichnung gehört zu den interessantesten Ueberlieferungen aus jener Zeit.

Wir werden in eine Nürnberger Wochenstube geführt und zwar in die eines vornehmen Hauses. Denn wie hätte Dürer sich denken können, daß Maria anders zur Welt gekommen, als etwa die Schwestern seines Freundes, Charitas und Clara Pirkheimer? — Die verhängnißvolle Nacht ist vorüber; Nachbarinnen, Freundinnen, Amme und Dienerinnen, die sie mit durchwacht haben, sind noch versammelt, nicht weniger als elf an der Zahl. Doch ehe wir auf das Treiben dieser Frauenzimmer sehen, das damals nicht viel anders war als heut zu Tage, benutzen wir den Augenblick der allgemeinen Geschäftigkeit, uns ein wenig im Zimmer umzusehen, das freilich von den heutigen sehr verschieden ist. Doch wissen wir bei dem Gedränge der Weiber kaum, wo wir mit unserer Schau beginnen sollen, denn der Raum ist nicht groß und ein guter Theil wird von der weitläufigen Himmelbettstatt eingenommen, in welcher die Wöchnerin liegt. Wir befinden uns zu ebener Erde, denn von der Thür her, im Vordergrunde links, führen zwei Stufen auf den Estrich des Zimmers hinunter, im Hintergrunde eine weit in den Raum

vorgreifende Treppe mit starkem Bohlengeländer in ein oberes Gemach. Es könnte auffallen, daß man so die neue Mutter hinunterquartirt hat, denn man pflegte damals im ersten Stock zu wohnen und benutzte das Erdgeschoß als Hofraum. Doch hat man vielleicht zur größeren Bequemlichkeit, zur leichteren Herbeischaffung der tausend nöthigen Dinge diese Einrichtung getroffen. Denn im 16. Jahrhundert machte man aus einem Wochenbett eine sehr zusammengesetzte Sache und, wie wir schon anderswo zu bemerken Gelegenheit hatten, eine Wöchnerin mußte von guter Anlage sein, wenn sie die ganze Pflege mit all' ihren Heil- und Haus-, Vorbeugungs- und Linderungsmitteln überstehen sollte. Gleich neben der mit starken, aber zierlich beschnittenen Eisenbeschlägen versehenen Thür finden wir, was in keinem ordentlichen Zimmer fehlte, die Wasch- und Reinigungsvorrichtung. In einer Mauernische hängt eine hohle, mit einem Hahn versehene Metallkugel, in der das Waschwasser sich befindet. Darunter steht auf einem Tragsteine das Becken, in welches das Wasser über die Hand fließt. Das lange und schmale, gefranzete Handtuch hängt an der Welle daneben; an der anderen Seite die Bürste in Gestalt eines Weißelquasts. Eine zweite solche liegt noch vorn auf einer Bank, neben einem zweiarmigen Leuchter, den man aber haushälterischer Weise nur mit einer Kerze besteckt hat. Ueber der Thür ist eine hölzerne Bord angebracht, auf welcher der ganze Luxus des Zimmers, ein gedrehter Leuchter, eine Gewürzschachtel, zwei Balsamflaschen und ein Gebetbuch mit verziertem Einbande aufgestellt sind. Die Hinterwand geht an die Straße, was wir aus dem niedrigen, für den Augenblick mit Läden geschlossenen Fenster erkennen. Vor diesem, in der dicken Mauer sind jene traulichen Sitze angebracht, die wir in alten Häusern Nürnbergs noch finden, und die, fast in gleicher Höhe mit dem unteren Fensterrande, zwei einander gegenüber sitzenden Personen

Platz gewähren und sie wie in einem Erker abschließen. Ein anderes Fenster befindet sich noch zwischen der Eingangsthür und der Treppe, aber nicht um dem Gemache Licht zu geben, sondern es von diesem für einen außerhalb liegenden Raum zu entleihen, eine Einrichtung, deren Mangelhaftigkeit heute noch in den dunklen Eingängen alter Häuser uns auffällt. Stühle gibt es im Zimmer nicht; dafür hölzerne Bänke, die zugleich zu kleinen Truhen und Kästen eingerichtet sind. Auf den Bänken liegen Kissen, die man nach Belieben nimmt und hinlegt, wo man sich setzen will. Den Bänken entspricht der starkgebaute Tisch. Auch eine jener geräumigen, oft prachtvoll geschnitzten Kisten fehlt nicht, die, mit Leinen und anderer köstlicher Habe gefüllt, vor dreihundert Jahren den Stolz der Bräute und Frauen ausmachten, die wir jetzt wegen ihres äußeren Zierrathes als Kunstgegenstände in den Museen aufstellen.

Sehen wir uns nach unserer Wöchnerin um, so finden wir diese schwach und scheinbar theilnahmlos im Bette liegend; eine Magd schenkt ihr einen stärkenden Trank ein, eine Frau reicht ihr ein Breilein in einer flachen Schüssel. Auf der anderen Seite des Bettes ist eine Frau, ermüdet vom Nachtwachen, eingeschlafen und stützt ihr Haupt auf den Pfühl. Die übrigen Frauen thun nach der überstandenen Angst sich etwas zu Gute. In einem Korbe auf dem Tische befinden sich Eßwaaren. Gut muß es sein, was man hier ißt und trinkt. Eine Frau Nachbarin hat sogar ihr Söhnlein zur Festlichkeit mitgebracht, damit auch dieses von den guten Bissen erhalte. Höchst charakteristisch ist eine stattliche Matrone gezeichnet, die im Vordergrunde auf einer Fußbank sitzt und, völlig ausgerüstet mit großer Tasche, Schlüsselbund und Seitenmesser, welche als gewöhnliche Begleiter der damaligen Frauen am starken Gürtel hingen, in vollen Zügen einen großen Krug leert und die Fußspitzen gegen einander drückt, damit

der elektrische Strom des Genusses ununterbrochen ihr ganzes Sein durchströme. Die kleine Maria, die wichtigste Person der ganzen Gesellschaft, wird eben gebadet. Eine Magd bringt die Wiege und einen neu gefüllten Krug. Damit aber die Scene nicht allzusehr sich im Irdischen verlaufe, läßt der Künstler über dem Ganzen einen Engel in Wolken erscheinen, der ein Weihrauchfaß schwingt. Ueber diesem schließt ein mit feingekräuseltem Blattwerk verzierter Rundbogen das Bild.

Ein Blatt ist der Jugend der Maria gewidmet: die Eltern führen sie zum Tempel, sowohl dem Gesetze zu genügen, als ihr Gelöbniß zu erfüllen. Denn vor der Geburt haben sie das Kind dem Herrn gelobt. Der Künstler stellt die Scene dar, wie die Eltern eben mit dem Kinde in Begleitung von Befreundeten und Dienern vor dem Tempel angekommen sind. Joachim scheint durch die Freude an seinem Kinde wieder jung geworden zu sein; sein Scheitel, der früher kahl war, hat sich wieder mit Locken umzogen. Auch Anna steht als noch kräftige, stattliche Matrone vor uns. Das würdige Gattenpaar hat eben überlegt, was sie als Opfer in den Tempel mitnehmen sollen; die Mutter weiset auf ein Paar im Vordergrunde liegende Lämmer, die jetzt der hohe Priester nicht zurückweisen dürfte. Aber Joachim bemerkt, wie das Töchterchen ungeduldig den Armen der Wärterin entschlüpft ist und bereits heiteren Muthes die Stufen des Tempels hinaufeilt. Der Künstler hat sich hier erlaubt, in etwas von dem Wortlaut der Legende abzuweichen, die der Dichter in seinen Versen weiter ausführt. Dieser spricht noch von einem Kinde, das eben zu gehen gelernt hat. Der Maria aber, welche wir hier vor uns haben, sehen wir an, daß sie schon recht tüchtig vor und hinter der Thürschwelle ihres Hauses umhergesprungen ist. Und gewiß nicht ohne Absicht, wenigstens zum Vortheil des Bildes hat der Zeichner

sich diese Abweichung erlaubt. Es ward ihm so möglich, das eigene innere Leben seiner Heldin zur Anschauung zu bringen. Die Zeichnung dieser kleinen Figur, so sehr sie auch sonst sich zwischen den übrigen Personen und Gegenständen des Bildes verliert, ist im höchsten Grade ausdrucksvoll. Mit vorgebogenem Leibe strebt sie vorwärts; ihr volles Haar flattert zurück; mit der rechten Hand hält sie das lange Oberkleid aufgeschürzt, die andere drückt sie ahnungs- und ehrfurchtsvoll auf die Brust. Man sieht, wie die eigene, schon lebhaft wirkende Seele sie treibt, und wie die vor ihr im Heiligthume wohnende göttliche Macht sie anzieht. Auf der Höhe der Stufen, unter dem aufgezogenen Vorhange steht der hohe Priester. Er hat sich seit lange gewöhnt, das Verschiedenste auf gleiche Weise zu thun, und wird jetzt die Kleine so herzlich empfangen, wie er früher den Vater streng zurückgewiesen hat. Neben ihm steht der Brillenträger vom ersten Bilde, im Mönchsgewande, mit einem Krückstock.

Im Vordergrunde, neben der Vorhalle des Tempels bemerken wir schon die Wechsler und Verkäufer, die später der Sohn der Maria austreiben wird. Darunter ist ein Weib mit großer Haube und so widerwärtigem Gesicht, wie je der Spiegel eines Ladentisches es zurückgeworfen hat. Ueberhaupt ist es in der Nähe des Tempels nicht recht geheuer. Dies zeigt namentlich der Schmuck, der an verschiedenen Theilen des Gebäudes angebracht ist. Oberhalb eines überbauten Durchganges, der die Aussicht in's Freie gewährt, steht als Fackelträger eine Figur, die gar zu viel Aehnlichkeit mit einem fremden Götzen hat und die noch unheimlicher durch das häßliche Thier wird, das sie an der Kehle geschleppt bringt. Darunter, in den Winkeln des Rundbogens, ist ein geflügelter, schweinsköpfiger Dämon abgebildet, der eine große Sau am Hinterfuße gefaßt hält; gegenüber die Darstellung eines eben so seltsamen Reiters.

Um den Sockel der Säule, welche die Vorhalle des Tempels tragen hilft, ist in Relief ein Kampf ausgehauen, der für den Ort eben so wenig paßt. — Es ergeht sich hier einmal wieder der phantastische Hang des Künstlers, dessen Auge übrigens durch ähnliche Darstellungen an den Kirchen seiner Zeit befangen sein mochte. Was an christlichen Kirchen als Teufel und Schlange figurirte, mußte nach Dürer's Begriffen am jüdischen Tempel wohl zum Schweine werden.

Zu den schönsten Blättern der ganzen Reihenfolge gehört das nächste, das siebente, welches die Verlobung der heiligen Jungfrau darstellt. Wir befinden uns wieder im Tempel zu Jerusalem und zwar diesmal unmittelbar vor dem Heiligthume, zu dem ein ebenfalls phantastisch geschmückter Rundbogen sich öffnet. In der Mitte des Bildes steht der hohe Priester, jetzt bereits sehr gealtert und zusammengesunken, mit grämlichen Gesichtszügen, aber humanerem Ausdrucke; vor ihm zur Linken Joseph, zur Rechten Maria. Hinter ersterem bewegen sich dessen Begleiter, hinter der Braut weilen die Begleiterinnen. Im Hintergrunde neben dem hohen Priester erblicken wir einen Diener der heiligen Handlung, einen Kahlkopf mit krausem Bart, der aus einem Buche die Formeln liest, während der hohe Priester die Hände des Paares zusammenlegt. — Die Anordnung dieses ganzen Bildes, die Zusammenstellung und Scheidung der einzelnen Personen, die Beziehung aller Bewegung auf die eine Handlung ist so ungezwungen und doch so wirkungsreich durchgeführt, daß die Darstellung vom künstlerischen Standpunkte aus nicht hoch genug anzuschlagen ist. Interessanter, bedeutungsvoller wird sie noch, wenn wir ihren inneren Gehalt näher würdigen. Hatten wir bei den früheren Darstellungen oft nur ästhetische und psychologische Eigenthümlichkeiten hervorzuheben, die wir gegenwärtig bei jedem tüchtigen Kunstwerke voraussetzen und die bei den Arbeiten

Dürer's nur deshalb besonders merkwürdig erscheinen, weil sie zum ersten Male mit Entschiedenheit in das innere Leben der Kunst und den Geschmack der Zeit eintraten, so begegnet uns hier eine Auffassung, die vorzugsweise dem Beginne des 16. Jahrhunderts angehört. In unserer Zeit würde man schwerlich ein Brautpaar, das eben das entscheidende Wort spricht, auch wenn es kältesten Blutes wäre, so zu einander stehen sehn. Daß der Bräutigam nicht bewegter ist, wundert uns gerade nicht, denn sein Scheitel ist schon seit längerer Zeit des natürlichen Jugendschmuckes beraubt; aber auch Maria macht fast ein trauriges Gesicht — und zwar nicht etwa deshalb, weil sie einen so alten Bräutigam bekommt. In der Hinneigung beider zu einander liegt so viel Innigkeit und Wahrheit, daß wir an ihrer Zuneigung nicht zweifeln dürfen. In der gesetzten Haltung des Joseph, in seinem verständigen, bescheidenen Ausdrucke erkennen wir auch ganz den Mann, welcher der Maria würdig ist, und dem geweiften Urtheile der Braut, das ihr Aussehen für sie in Anspruch nimmt, trauen wir zu, daß sie den Werth ihres künftigen Gatten zu schätzen weiß. — Wir würden auch aus dieser einzigen Darstellung keinen Schluß zu ziehen wagen, wenn nicht andere ähnliche Zeugnisse denselben bestätigten. Aus diesen entdecken wir aber, daß man vor drei Jahrhunderten der ursprünglichen elementaren Natur des Menschen noch näher stand und daß dreihundert Jahre viel vermögen, um den Menschen von einem Standpunkte auf den andern zu versetzen. Die einzelne Persönlichkeit war damals noch tiefer und fester in sich selbst begründet. Selbst die zarten Bande der Ehe verloren ihr Gewicht auch da nicht ganz, wo sie sonst am leichtesten erscheinen; im Abschlusse des Bündnisses, und die freie Natur des Menschen fügte sich auch in das aller Welt angeordnete und durch die höchsten Verheißungen lockend gemachte Joch nicht ohne Widerstreben.

Der damalige begrenzte Gesichtskreis und die vorzugsweise praktische Bildung des Verstandes wird die Jungfrauen jener Zeit eine Sache, die bei uns zu den höchsten Idealen zu begeistern pflegt, mehr mit nüchternen Augen haben betrachten lassen. Man lebte nicht blos, man verlobte sich auch mit demüthigem, ergebenen Sinne. Auch die Umstehenden betrachten die Sache mehr als eine feierliche, ernste, denn als eine leichte, fröhliche. Unter diesen erkennen wir den Mann im Filzhute wieder, der uns indeß den Rücken und nur das halbe Gesicht zuwendet. Unter den Begleiterinnen der Maria zeichnet sich eine Nürnbergerin von gutem Stande in faltenreichem Regenmantel und weitbauschender Leinenhaube aus. Auch Maria ist in Weise einer Nürnberger Braut gekleidet. Ueber einem sammtnen Unterkleide, das nur in den weit auf die Hand reichenden, engen Aermeln sichtbar wird, trägt sie ein kostbares pelzbesetztes Oberkleid mit Schleppe und Hängeärmeln, auf dem Haupte eine kleine Haube und den Schleier. Daß ihr Verlobter nur ein Zimmermann ist, dürfen wir hier nicht in's Auge fassen.

Wir erwähnten oben, daß der Bogen, welcher den Anblick in den Tempel eröffnet, verziert sei, und es scheint uns hier recht deutlich zu werden, wie Dürer auch in solchen Nebendingen bestimmte Absichten und Gedanken ausführte. Die Rundung umgibt ein Stabwerk, wie es die späteste Gothik aufbrachte. In Nischen, die durch dieses gebildet werden, sind vier Standbilder angebracht, unten zwei Frauen, vielleicht Heldinnen der jüdischen Geschichte; darüber zwei geharnischte Ritter, etwa Josua und Gideon. Zuoberst bemerken wir zwei mit Lanzen bewaffnete Kämpfer, welche auf Einhörnern einhersprengen und zwar gegen zwei Löwen, denen die letzteren ihr Horn in den Rachen bohren. Das Einhorn gebar, nach der Legende, in seinem Leben nur einmal, galt als Symbol der Jungfräulichkeit und war der

Maria in's Besondere heilig. Der Löwe kommt bekanntlich in der erzählenden und bildenden Sage einmal zwar als der Löwe vom Stamm Juda, als Symbol Christi vor, dann aber auch als der böse Feind, der brüllend umhergeht. Hier erscheint er ohne Zweifel in der letzteren Eigenschaft, was durch die beiden Reiter, welche die Löwen tragen, einen nackten Mann und ein nacktes Weib, vielleicht Gewalt und List, noch mehr bestätigt wird. Dürer wollte ohne Zweifel hierdurch andeuten, wie von der heiligen Jungfrau der Kampf gegen den Verderber ausgehe? — Ueber diesen Zierrathen ist noch zwischen zwei fliegenden Bändern eine Eule angebracht. Ob diese Etwas bedeuten solle, und was — etwa die Weisheit Gottes, die Alles so eingerichtet — lassen wir dahingestellt. Wir dürfen es übrigens der naiven Erfindung Dürer's zutrauen, daß er den Vogel der Minerva auch dem Jehova der Juden und dem Gotte der Christen zutheilt.

Bei Darstellung von Mariä Verkündigung stieß der Künstler auf eine Schwierigkeit, die schon manchen großen Meister etwas Mittelmäßiges hat liefern lassen. Derselbe Gegenstand war seit Beginn der christlichen Kunst so häufig behandelt worden, so sehr in allen Auffassungen erschöpft, daß auch dem originellsten Geiste kaum übrig blieb, ihn neu zu schaffen. Dazu hatten die früheren Meister, namentlich die van Eyks und ihre Nachfolger den reichen Sinn des Wunders mit solcher Zartheit und Eindringlichkeit zugleich, solcher Einfachheit und Erhabenheit vorzubilden gewußt, daß dem Nachgeborenen hier kaum etwas Anderes als Nachahmung übrig blieb. Nach der alten Darstellungsweise geht das geheimnißvolle Ereigniß im Innern des Hauses vor sich, und im Heiligen ist es wieder das Allerheiligste, die abgeschlossene Kammer der Jungfrau, die den ungesehenen Schauplatz bietet. Maria kniet gewöhnlich vor dem Betpult und ist in Andacht versunken, als die himmlische Botschaft sie überrascht. Diese

kommt ihr getragen vom Erzengel Gabriel, der gewöhnlich dargestellt wird, wie er vom Fluge aus der Höhe sich herabsenkend eben mit der Fußspitze den Boden berührt und leicht und leise zur Jungfrau hinanschwebt, die er durch seinen Gruß aus der Andacht weckt. Maria, deren Haltung von Adel zeugt, neigt ihr Haupt dem Engel demuthsvoll entgegen; ihr Ausdruck ist ganz Reinheit, Zartheit, Ergebung, von einer himmlischen Weihe überstrahlt. — Man sieht auf dem Dürer'schen Blatte, daß der Künstler alles dieses vor Augen gehabt, daß er aber in Verlegenheit gewesen, was er davon hat aufnehmen, was nach eigenem Gutdünken machen sollen, und daß ein ganz anderer Zeitgeist es war, unter dessen Einfluß er seine Erfindung ausführte. Man sieht sogleich, wie der Raum, in den er die heilige Jungfrau versetzt, sich ihm nicht hat recht gestalten wollen; er ist halb Halle, halb Zimmer, mit allerlei Einrichtung des letzteren, Betstuhl, Schrein, Waschеinrichtung u. s. w. versehen und doch von allen Seiten offen. Die hochgespannten Bogen geben allerlei unheimliche Winkel; das Ganze scheint aus einander zu fallen, so daß der Zeichner selbst für nöthig gehalten hat, durch zwei mächtige, querüber gespannte Balken die entgegen stehenden Seiten des Bauwerks zu verbinden, was aber die Unruhe des Bildes noch vermehrt. In etwas zu sinnlicher Weise ist der Engel so eben zur Thür hineingekommen und eine Treppe hinabgestiegen. Obwohl seine Kniee wie in der Haltung eines Schwebenden gebogen sind, beschwert er doch mit ziemlich festem Tritt den Boden. Seine Meldung scheint er, mit wagrecht ausgestreckten Fingern und senkrecht gehaltenem Scepter, selbst nicht ohne einige Barschheit vorzubringen. Maria sitzt unter einem Thronhimmel vor dem Betpulte, sie wendet sich mit gekreuzten Armen und leicht geneigtem Haupte dem Engel zu; ihre Augen sind zwar gesenkt, doch ihr Ausdruck ist von dem der Marien aus dem

frühern Jahrhundert wesentlich verschieden. Neben dem Gefühle ist ersichtlich auch ihr Verstand thätig; sie läßt sich schon die Sache durch den Kopf gehen und bedenkt Anfang und Ende. Mit dem Ausdrucke mochten die Jungfrauen des 16. Jahrhunderts das Brautbett besteigen. — Maria hat nicht mehr allein die Demuth, sie hat auch den Muth, die Botschaft des Himmels zu vernehmen, doch einen echt weiblichen Muth, der in keiner Sache etwas Schlimmes argwöhnt und im Gefühle der göttlichen Stärke, die in der ungetrübten Reinheit und Klarheit der Seele wohnt, auch das Schwerste freudig übernimmt. Der Kopf der Maria ist sehr schön, ihre Haltung würdevoll, wenn auch schon etwas matronenhaft. Uebrigens scheint der Künstler selbst eine Empfindung davon gehabt zu haben, daß er in diesem Blatte nicht, wie in anderen wohl, sich selber genug gethan; er sucht durch manche äußerliche Beigabe die innere Bedeutung des Ganzen zu heben. Die Taube des heiligen Geistes über dem Haupte der Jungfrau Maria, die Erscheinung Gott-Vaters über den Wolken des Hintergrundes sind ebenfalls Ueberlieferungen aus früherer Zeit. In einer Nische unter dem gewölbten Mittelfelde der Decke zeigt sich noch eine Judith mit dem Haupte des Holofernes angebracht. Eine seltsame Erscheinung ist aber der Teufel, der, wiederum in Gestalt eines Schweines, unter der Wölbung der Treppe vom heiligen Vorgange Notiz nimmt. — Schon die älteste Kunst hatte es geliebt, in das Leben der Maria und anderer Heiligen ohnmächtige Störungsversuche des bösen Feindes, gewissermaßen als Folie zur Verherrlichung des Heiligen einzuflechten. So sehen wir namentlich bei Darstellung vom Tode der Maria häufig den Teufel bemüht, die entweichende Seele zu haschen oder auch nur die brennenden Kerzen auszulöschen; bei der Verkündigung erinnern wir uns nicht, einer solchen Einschiebung anderswo begegnet zu sein.

Vollkommen originell aber und ganz er selbst wieder ist der Künstler auf dem folgenden Blatte, dem Besuche der Maria bei Elisabeth. Er hat die einfach schöne Erzählung dieses Ereignisses beim Evangelisten durchaus selbständig und künstlerisch zu einem Bilde entfaltet. Es ist ein liebliches biblisches Idyll, das wir hier vor uns haben. Der Künstler erinnerte sich des glühenden morgenländischen Himmels oder versetzte die Scene, um dem Unternehmen der Maria eine bedeutendere Folie unterzulegen, in einen heißen Sommertag. Tief blau, durchsetzt mit schweren, glänzenden Wolken, liegt der Himmel über der Landschaft. Diese leuchtet im hellsten Sonnenschein. Im Hintergrunde sehen wir das Gebirge, über welches die Heilige gestiegen: am Horizonte weiße, zackige Spitzen, dann rechts eine schroff abfallende Bergwand und daran gelehnt sanft absteigende Hügel, durch die der Weg sich schlängelt. Dem Künstler war es aber keineswegs darum zu thun, seiner Heldin zu ihrem Gange ein Heldenstück in den Kauf zu geben; er erleichtert ihr vielmehr denselben, bepflanzt den Weg mit schattigen Bäumen und führt ihn durch so reizende Landschaften, daß wir Schritt vor Schritt der geweihten Gesellschaft nachgehen möchten. Der Pfad mündet vor seinem Ziele in einem dichten und kühlen Wäldchen von Fichten und Eichen. Aus diesem ist eben Maria mit ihren Begleiterinnen getreten und steht vor dem Hause des Zacharias und der Elisabeth. Diese haben den Besuch schon wahrgenommen und kommen demselben entgegen, Elisabeth aus dem Drange häuslicher Geschäfte noch aufgeschürzt, mit der bekannten Tasche, dem Schlüsselbunde und Seitenmesser. Sie ist der Maria über die Schwelle ihres Hauses entgegengeeilt, und diese wiederum ihren „Gefreundeten". Zacharias, der nothgedrungen oder klüglich zu schätzen weiß, daß er hier die Hauptrolle den Frauen zu überlassen hat, steht wartend unter der Thür seines statt-

lichen Hauses, die Mütze mit beiden Händen gezogen haltend. Die Begleitung der Maria, drei Frauen, darunter eine ältliche Matrone mit etwas herben Gesichtszügen, vielleicht die Mutter Anna, und eine Magd, verharren einstweilen im Schatten der Bäume und scheinen sich über die Reise und das Befinden der jungen Frau zu unterhalten, bis die erste Begrüßung vorüber ist und die Bewillkommnung auch sie treffen wird. Elisabeth und Maria, die einander zärtlich umarmen, verrathen beide in ihrer Erscheinung die nahe Anwartschaft auf ihre Erhöhung zur Würde der Mutter; aber wie natürlich der Künstler sich hier auch ausdrückt, er hält jede Aeußerung falscher Scham oder Frechheit zurück durch die Weihe reinsten, keuschesten Sinnes, die er über die Scene ausgießt. Man sieht den beiden Frauen an, daß sie mit Reden nicht zurückhalten, wie ja auch die Erzählung des Evangelisten in ziemlich langen Reden sich ausbreitet, aber sie empfinden und denken noch viel mehr und Alles, was auch in unserer Zeit einer jungvermählten Frau mit unverbildetem, edlem Sinne oder einer würdigen Hausfrau, die den Ernst des Lebens schätzen gelernt, unter ähnlichen Verhältnissen durch den Sinn gehen mag. — Doch verläuft sich die Scene, mit welcher deutschen Liebe und Gründlichkeit sie auch im Einzelnen ausgemalt ist, keineswegs in reine Weltlichkeit. Ueber dem Ganzen ruht, wie schon gesagt, eine solche Weihe; die beiden Hauptfiguren werden durch die Rücksichtnahme der anderen so ausgezeichnet, daß wir keinen Augenblick des Eindrucks ermangeln, daß hier auf anderem als blos weltlichem Boden Etwas vorgehe, und daß es noch um weitere als nur im Irdischen begrenzte Interessen sich handle.

Hier auch begegnen wir dem kleinen, halbgeschorenen Löwenhunde, der so oft auf Dürer'schen Bildern vorkommt und wohl geradezu der „Hund Dürer's" genannt wird.

Weil dieser Hund immer dieselbe Gestalt hat, so dürfen wir auch wohl nicht zweifeln, daß der Künstler ein bestimmtes Individuum dieser Gattung, das er besonders lieb gehabt, das wahrscheinlich sein eigen war, darin verewigt habe. Wir finden also auch diesen Zug der deutschen Kunst, die gemüthvolle Verbindung des Thierlebens mit dem Menschenleben, die in unsern Tagen durch Ludwig Richter u. A. in so anziehender Weise ausgebildet ist, schon durch A. Dürer eingeleitet.

Die Geburt Christi, welche wir auf dem folgenden Blatte dargestellt finden, liefert einen zweiten und noch deutlicheren Beweis zu Dem, was wir beim vorletzten Bilde erörtert haben. Wie Dürer hier nicht allein aus sich heraus arbeitete, sondern alte Muster vor Augen hatte, die ihn mehr verwirrten als belehrten, zeigt sich sowohl im Ganzen wie in manchen Einzelnheiten. Wen erinnern z. B. die hölzernen Ueberschuhe mit langen Spitzen und stelzenförmigen Untersätzen, auf denen der heilige Joseph unbehülflich einhergeht, nicht an die gleiche Tracht, die wir so häufig auf Bildern der van Eyks und ihrer Schule wahrnehmen, die aber zur Zeit der Entstehung dieses Blattes längst aus der Mode war. Auch die Kopfbedeckung mit dem Reste der alten Sendelbinde, die Joseph trägt, gehört dem 15. Jahrhundert an. Nicht weniger ist die Laterne, die er herbeibringt, eine alte Ueberlieferung, die schon vor dem Erscheinen der heiligen Nacht des Correggio diese in das gut Schwäbische und Fränkische übersetzte. — Man sieht, wie Dürer die Schönheit und die Vorzüge seiner Vorbilder anerkannte und gern davor mit seinem eigenen Talente zurücktrat; aber in seinem Studium gänzlich dem Zufalle und der vereinzelten Gelegenheit überlassen, vermochte er doch nicht über das Einzelne hinauszukommen und anderes als Nebensächliches für sich zu gewinnen. Von eigener Erfindung hat Dürer dieser Darstellung nichts

hinzugefügt, sondern sich ganz an die Ueberlieferung gehalten; dafür aber auch viel weniger gegeben, als diese in ihren besseren Leistungen zu bieten pflegt. Wir sehen ein halb verfallenes Stallgebäude, daran der Mangel einer Vorderwand uns die Einsicht auf die Hauptgruppe gewährt, dessen eine Seitenwand aber sehr ungeschickt das Bild in zwei Hälften spaltet, wovon die eine Maria mit dem Kinde, die andere St. Joseph enthält. Unter dem Strohdache, durch dessen ebenfalls bekanntes Loch der Stern scheint, ruht in einer Krippe das Kind, von der Mutter bereits angebetet und von neugierigen Kinderengeln umdrängt: die erstere ohne sonderliche Tiefe, die zweiten ohne Idealität der Auffassung. Durch eine Thür zur Rechten kommen bereits die Hirten herein, welche das Kind verehren wollen, und unmittelbar über ihren Köpfen, unter dem Bogen derselben Thür, sehen wir sie noch einmal, wie der Engel ihnen die Geburt verkündet. Fast komisch nimmt eine Gruppe von geflügelten Kindern über dem Gebäude, in der Luft sich aus, die von einem Notenblatte, um das sie sich von vorn und hinten reihen, den Lobgesang absingen.

Dasselbe ungefähr ist zu sagen von der Anbetung der heiligen drei Könige. Auch dieser Gegenstand gehört zu denjenigen, die von der mittelalterlichen Kunst rein erschöpft waren. So finden wir denn auch bei Dürer die längst stehend gewordenen Motive, dieselben Personen, die durch den Gebrauch der Jahrhunderte zur bestimmtesten Individualität sich verdichtet hatten. Wir haben da die Mutter, die vollkommen einverstanden mit der Ehre, die ihrem Kinde widerfährt, durch keine besondere Regung der Seele unserm Interesse ein neues Gewicht hinzufügt, das Kind, das ziemlich täppisch in die dargebotenen Schätze greift oder, wie hier, rein kindlich, sogar etwas neckisch sich zum Spiele wendet; ferner den alten König mit langem, weißem Barte, dem

zuerst die Ehre der Verehrung zufällt und der eben vor dem Kinde kniet, den jüngern König und den Mohren, die hinter dem ersteren zur Anbetung herantreten, das berittene Gefolge, das im Hintergrunde wartet, den Stern über dem Dache u. s. w. Aus manchen Einzelnheiten wird es unzweifelhaft, daß Dürer, als er dieses Blatt zeichnete, wenn auch nicht ältere Muster gerade zum Vorbilde hatte, doch in der Erinnerung unter deren Eindrucke stand. Während er sonst die Tracht, sobald er sie nicht idealisirt, unmittelbar aus seiner Gegenwart nimmt, finden wir auch hier wieder einzelne Stücke, die einer frühern Zeit angehören und die wir namentlich oft auf den Gemälden der ältern niederländischen Meister angebracht sehen. Dahin gehört der Schellengürtel des greisen Königs, besonders aber der Mantel des Mohren mit vorn tief herabhängenden Spitzen. Seltsamer Weise hat Dürer hier einen ganz weißen Mohren dargestellt, doch wohl nur aus technischen Rücksichten, damit der schwarze Kopf sich nicht im dunklen Hintergrunde verliere.

Der darauf behandelte Gegenstand, die Beschneidung Christi, verwirrte den Künstler zwar nicht durch schwer zu erreichende Muster, aber der fremdartige Gegenstand bot so wenig für Gemüth und Gedanken, daß allein das Formelle dem Zeichner zur Bestätigung seiner Fertigkeit übrig blieb. Und dieses finden wir denn freilich trotz des widerstrebenden Vorwurfs vollkommen bewältigt und in Kugler's Worten, der diese Darstellung auch zu den gelungensten zählt, treffend gewürdigt. Er sagt unter Anderm von ihr: „So figurenreich das Bild ist, so ist doch nichts überflüssig, ein Jeder ist auf besondere und nothwendige Weise bei der Handlung interessirt und das Ganze ordnet sich ohne Zwang in mehre einfach verständliche Gruppen". — In wie fern wir hier aber wirklich die Darstellung einer „eigenthümlich durchgebildeten nationalen Sitte" vor uns haben, mögen wir nicht ent-

scheiden. Der Himmel weiß, wie die jüdischen Kinder, Mütter und Priester bei Abhaltung der Ceremonie in Jerusalem ausgesehen haben! Auch sehr „gemüthvoll" können wir diese Darstellung nicht finden, vielmehr Alles, was wir ihr zugestehen müssen, ist, daß Dürer die „Abgeschmacktheit" davon fern gehalten hat, die Kugler nicht mit Unrecht manchem seiner Vorgänger vorwirft. Auf uns macht die vorgeführte Scene ungefähr denselben Eindruck, wie eine öffentlich abgehaltene Impfung — wie denn hier auch noch mehr Kinder zu derselben Operation herbeigebracht werden, die das Kind der Heiligen eben jetzt besteht, um später die Welt davon zu befreien. Die einzig ansprechende Figur ist Maria selbst, die rechts vor der die Mitte des Bildes einnehmenden Hauptgruppe steht und als zärtliche Mutter mitleidig und voll Besorgniß auf ihren Sohn blickt. Sie hat ganz den Ausdruck jener reinen, fein gebildeten Naturen, deren ursprüngliches Gefühl auch die am heiligsten gehaltenen Ueberlieferungen nie ganz unterdrücken können. Ihr Gemahl Joseph wendet sich tröstend ihr zu. Alle Anderen aber schauen drein als solche, die Angewöhnung schon lange stumpf gemacht.

Unserm Empfinden um einige Grade näher steht die Darstellung Jesu im Tempel. Die heilige Jungfrau-Mutter kniet vor dem Altare und reicht ein Körbchen mit den Opfertauben auf den Tisch, während hinter demselben Simeon das verheißene Kind auf den Armen wiegt. Hinter Maria steht Joseph, in Haltung und Ausdruck ganz der treue und anspruchslose Hüter der ihm anvertrauten Himmelsbürger, als welcher er überall die rührende und fast undankbare Rolle spielt. Zur rechten des Simeon, hinter dem Opfertische, drängt sich mit der bedächtigen Geschäftigkeit der Alten, die gewiß sind, eben Etwas von der größten Wichtigkeit zu sagen oder zu thun, die Prophetin Hanna hervor, mit der Hand ihre Weissagung schon im Voraus demon-

strirend, ehe sie noch zu Worte gekommen. Umher stehen allerlei Zuschauer, Männer und Frauen, mit lauter charakteristischen Gesichtern, die aber weder Simeon noch Hanna bis jetzt zu höheren Erwartungen gespannt zu haben scheinen. Als Meister zeigt sich der Künstler in Anordnung der architektonischen Umgebung auf diesem Blatte, indem er, durchaus phantastisch, aber streng nach mathematischen Regeln und mit ausgezeichneter Beobachtung der Perspektive, unter dem Gewölbe des Tempels ein mächtiges, sich kreuzendes Balkenwerk ausspannt, das wieder von starken Säulen getragen wird.

Nach diesen Blättern von minderen Vorzügen gelangen wir im vierzehnten, der Flucht der heiligen Familie nach Aegypten, zu einer Darstellung, die mit Recht als die Perle in der ganzen Sammlung bezeichnet wird. Die künstlerische Anordnung dieses Gegenstandes ist so einfach, so sehr sich von selbst verstehend, daß sich darüber wenig sagen läßt. Aber in der Ausführung hat neben dem ordnenden Verstande so reich und frei schaffend das Gemüth mit zu Rathe gesessen, daß seine Gaben zu wirklichen Wohlthaten und Bereicherungen werden. Vergegenwärtigen wir uns die geschichtliche Thatsache und sehen, wie der Künstler sie behandelt hat.

Das Elternpaar, dem der künftige und schon gegenwärtige Heiland der Welt anvertraut ist, weiß das Leben ihres Schatzes bedroht. Es flieht vor einem grausamen Könige, der dem Kinde nachtrachtet, und verläßt die Heimath, nachdem die höchste Freude sich in tiefsten Kummer verwandelt hat. Durch die Schrecken der Wüste eilt es einem fernen Lande zu, das den Fremdlingen nichts gewährt, als die traurige Sicherheit der Unbekannten. — Auf dem Dürer'schen Bilde sehen wir die harmvollen Reisenden auf ihrem Zuge begriffen; aber der Künstler hält sie für beladen genug vom Leide, das Menschen ihnen anthaten; die Natur bürdet ihnen nicht mehr auf. Sie sucht vielmehr ihre köstlichsten

Schätze hervor, um sie den Armen als Tröstungen zu bieten, und statt in der Wüste sehen wir jene in einem Walde, so lieblich und so heimlich, so voll kühlen Schattens und saftiger Früchte, daß wir uns gern zu ihnen in unmittelbarste Nähe versetzen. Palmen und andere Bäume sind überreich beladen, der Weinstock vermag seinen Ueberfluß unter der Blätterdecke nicht zu bergen, und Wipfel und Zweige neigen sich, um ihre Gaben zu bieten. Wie wohl sichs in diesem Walde sein läßt, zeigen recht Hirsch und Hase, die im Hintergrunde im vollsten Behagen zwischen den Bäumen kauern. Aber wir finden die Thierwelt noch auf nähere Weise in die ganze Scene verflochten. Der Esel und der Ochs, die an der Krippe des Herrn standen, haben diesen nicht mehr verlassen und begleiten ihn auf der Flucht. Der Esel trägt die Mutter mit dem Kinde, während Joseph ihn am Zügel führt; und das Oechslein hat sich in eine Kuh verwandelt und bietet Milch, wenn es nöthig ist. Die Thiere ziehen so wohlgemuth und gemachsam ihre Straße, sie schmiegen sich so zuthunlich an die Menschen, daß es eine Lust ist, dem Zuge nachzuschauen. Auch die Vögel kommen herbei, die Eidechsen schlüpfen aus ihren Löchern und das Wasser unter der Brücke scheint aufzuleuchten, wie die heiligen Wanderer hinüberziehen. Durch die Gipfel der Bäume bewegt sich eine glänzende Wolke und darin ein wahres Getümmel von kleinen, hübschen Engeln, die als himmlische Wacht den Zug begleiten.

Verschweigen dürfen wir zwar nicht, daß auch dieser Erfindung bereits die Ueberlieferung entgegenkam. Auch sonst sahen wir, z. B. auf einem älteren Kupferstiche, den Esel von seinem gehörnten Gesellschafter begleitet, und fast im selben Jahre mit Dürer und gewiß vollkommen unabhängig bearbeitete Lucas Cranach denselben Gegenstand mit eben so gemüthvollem Humor. Aber es ist ja auch keineswegs unsere Absicht, alle Vorzüge für den Einen zu beanspruchen,

vielmehr den Geist der Zeit zu beleuchten, aus dem Dürer und Andere schöpften und dem sie selbst wieder als Erklärer und Verkündiger dienten. — Auch der besprochene Holzschnitt gehört, was Zeichnung und Schnitt betrifft, zu den vorzüglichsten.

Als ganz in demselben Sinne ausgeführtes Seitenstück zum vorigen Blatte können wir das folgende, die heilige Familie bei ihrer täglichen Arbeit in Aegypten, aus der ganzen Reihenfolge herausheben und ebenfalls als eines der schönsten und sinnigsten bezeichnen. Für diesen Gegenstand hat Dürer schwerlich Vorbilder gehabt; seiner Erfindungsgabe blieb Alles überlassen, und diese spendete um so reicher und reiner ihre Schätze, je weniger sie gebunden war. Wir werden in eine anmuthige Landschaft versetzt, die noch interessanter wird durch ein System von bunt zusammengebauten alterthümlichen Häusern. Diese sind zwar zum Theil verfallen und zeugen nur noch von verschwundener Herrlichkeit, aber für das Glück einer kleinen, friedlichen Familie bieten sie noch gesicherten Raum genug. Wir möchten selbst einmal die gewundene steinerne Treppe hinaufsteigen und im Innern des Hauptgebäudes erfahren, wie genügsamer Sinn und eine sorgliche Hand Sturm und Graus der Zeiten überwindet und noch eine Heimath zu gründen vermag, wo Stolz und Hoffahrt längst geflohen sind. Vor den Häusern befindet sich ein Hof, der mit einer halbverfallenen Mauer umschlossen ist, durch die ein hohes Bogenthor den Zugang gibt. Auf dem Hofe bietet ein immer fließender Brunnen in einem großen Steinbecken seine kühle Labung. Man sieht, die Familie hat sich schon ziemlich eingewohnt; Ecken und Winkel sind schon ausgekundschaftet und zum häuslichen Vortheil verwendet. Es ist eben ein schöner, milder Sommertag; die Familie hat sich in's Freie begeben. Joseph ist beschäftigt, einen Balken zu behauen; Maria sitzt neben der Wiege ihres Kindes und spinnt. Wir haben hier ein

Bild stiller, häuslicher Glückseligkeit, aus dem auch uns beim Anschauen der Hauch inneren Friedens anweht. Sahen wir früher, in der Begegnung des greisen Gattenpaares unter der goldenen Pforte, wie im echten, lebenerfüllten Ehebunde der Geist am ersten festen Boden findet, um aus Noth und Trübsal sich zu erheben, so wird uns hier klar, wie nur eben da das Gemüth volle Befriedigung findet. Dieses Beisammensein von Mann, Weib und Kind ist die wahre Seele des deutschen Hauses, worin Alles sich von selbst versteht und doch Alles Leben, Freiheit und Freude athmet. Wo dieses Gefühl vorherrscht, ist dem Menschen das Dasein werthvoll; selbst die Himmlischen finden hier ein verwandtes Element und sie verlassen ihre Jenseitigkeit, um mit den Menschen glücklich zu sein. Auch zu Joseph und Maria hat sich eine Gesellschaft seliger Geister herniedergelassen; eine Schaar von Kinderengeln ist dem arbeitenden Meister behülflich geworden. Als geflügelte Knaben in kurzen, gegürteten Hemden sind sie geschäftig, die Späne mit Hand und Rechen zusammenzukehren und in einen Korb zu sammeln, überlassen sich nebenbei aber auch dem kindlichen Muthwillen. Vor der Anschauung Dürer's waren tüchtige Buben eben recht, um Engel zu sein; das Himmlische ist ihm keine Abschwächung oder Auflösung, sondern eben das volle Irdische in seiner inneren Berechtigung und Unvergänglichkeit. Zu Mutter und Kind haben sich drei oder vier weibliche Engel gesellt, eben nicht allzu idealisch gebildet; aber als höflicher Besuch haben sie nicht vergessen, ein Gastgeschenk mitzubringen, zwar nur einen Krug mit Maiblumen, eine Gabe, wie sie zu dem bescheidenen Sinne der durch ihren liebsten Schatz schon auf's Höchste beglückten Mutter paßt. Hoch aus der Klarheit des Himmels sieht mit Wohlgefallen und segnend Gott-Vater herab und unter ihm sendet der heilige Geist in Gestalt einer Taube seine glänzendsten Strahlen.

Wir scheiden nicht von diesem herrlichen Blatte, ohne unsere Verwunderung darüber auszusprechen, wie gerade der Mann, der selbst um häusliches Glück so arg betrogen war, es zu schildern vermochte, wie keiner vor oder nach ihm.

Auf dem nächsten Blatte, welches den im Tempel lehrenden und von seinen Eltern wiedergefundenen zwölfjährigen Jesusknaben darstellt, folgt Dürer wiederum der Ueberlieferung, die abweichend von der biblischen Erzählung sich in der künstlerischen Auffassungsweise eigenthümlich und zwar nach Anschauung und Sitte des Abendlandes ausgebildet hatte. Denn der Evangelist sagt bekanntlich, daß die Eltern Jesum „im Tempel sitzend, mitten unter den Lehrern fanden, daß er ihnen zuhörete und sie fragete". Diese Art des Unterrichts aber, der im Zwiegespräch zugleich lehrt und sich belehren läßt und der im vorchristlichen Alterthume gebräuchlich, war im Mittelalter, wo die Kirche das Recht und die Fähigkeit zu lehren allein für sich in Anspruch nahm, gänzlich außer Gebrauch. So finden wir denn auch hier den jugendlichen Docenten um mehre Stufen erhöht, auf dem schweren hölzernen und mit geschnitztem Baldachin versehenen Lehrstuhle sitzend und über den Kathedertisch weg wie ein Professor vortragend. Umher sitzen, in verschiedene Gruppen vertheilt, als bloße Zuhörer die sonst berufenen Lehrer, auf welche der Vortrag Jesu den verschiedensten Eindruck macht. Sämmtlich sind sie sehr ausdrucksvolle Gestalten, die in jeder Beschreibung verlieren würden und im Bilde selbst angeschaut sein wollen. Auf minder guten Abdrücken dieses sonst in jeder Hinsicht trefflichen Blattes ist das Gesicht Jesu in seinen feinen Zügen wenig kenntlich. Unwillkürlich scheint der Künstler hier auf das schöne Motiv des lehrenden Knaben das Hauptgewicht gelegt zu haben. Die Eltern, die eben eintreten, verlieren sich ziemlich unter der Zahl der Uebrigen. Dennoch ist der Ausdruck, namentlich der Mutter,

vortrefflich und bezeichnend. Trauer und Freude halten ihre Empfindung auf gleiche Weise in Besitz und leiser, natürlicher Unwille mischt sich mit Verehrung und Bewunderung zur sprechendsten Bewegung.

Bis hieher hat der Künstler dem Lebensgange der heiligen Jungfrau uns nachgeführt, während derselbe im Steigen begriffen war. Schon ihr Eintritt in die Welt war beglückt, indem derselbe einem alten, würdigen Elternpaare die Schmach abnahm und dieselbe in höchste Genugthuung und Freude verwandelte. Von frühester Jugend an dem Herrn gewidmet, empfängt sie von diesem die Verheißung höchster Begnadigung, sie wird die Mutter des Heilandes der Welt und darf dessen Kindheit und Jugend in ihrer Huth behalten. Zwar hat sie schon um diesen leiden müssen, aber was sie erduldete, war für das ihr anvertraute Pfand; es konnte nur im Grunde ihre Liebe vermehren, ihr Glück vergrößern. Aber nun ist schon der Zeitpunkt gekommen, wo sie durch ihren Sohn leiden muß, wo ihr Geschick sich tragisch wendet. Jener ist ihr nicht um ihretwillen, sondern um der Welt willen geschenkt worden, sie muß ihn lassen, wie sie ihn empfangen hat, ihn opfern sehen, wie sie ihn verherrlichte.

Dem feinen Takt des Künstlers ist es hoch anzurechnen, daß er diesen Schmerzensgang der heiligen Mutter mehr angedeutet als wirklich abgebildet hat. Denn männliche Kraft im Kampfe mit dem Schicksal zu sehen, kann ergötzen und erbauen; aber das Leiden des edlen Weibes will verborgen bleiben und ist entweiht, wo und wie es an die Oeffentlichkeit tritt.

Auf dem zuletzt besprochenen Blatte sahen wir das Verhältniß offen gelegt, aus dem eine Wendung für das Geschick der Maria hervorgehen muß; auf dem nächsten führt der Künstler diese Wendung selbst vor Augen, da sie allerdings nicht ganz fehlen durfte, allein in mildester Weise, mehr

symbolisch als wirklich. Es stellt Christus dar, wie er von seiner Mutter Abschied nimmt. Der Sohn steht auf diesem Bilde in der vollen Blüthe männlicher Kraft; die Mutter ist bereits zur würdigen Matrone vorgerückt. Jener hat ihr seinen Entschluß mitgetheilt und der Abschied scheint schon genommen; nur fügt er noch einige Trostesworte an, um die Mutter, die jetzt auch schon der treuen Stütze ihres Gatten entbehrt, aufzurichten. Zwei Frauen sind um diese beschäftigt und halten sie, wie sie der Ohnmacht nahe kommt. Zum letzten Male sehen wir Maria hier in der Tracht der deutschen Hausfrau, die bis dahin dem Künstler ausreichend schien, um die Gebenedeite unter den Weibern darin zu kleiden. Mit ihrem tiefsten Leiden, zu dem sie freilich noch manche harte Stufe hinabsteigen mußte, naht sich jedoch auch die Stunde der Erlösung und des Triumphes, und da umhüllen sie die Gewänder, in denen wir die Seligen uns vorstellen.

Der Abschied Christi findet im Freien, vor dem Thore von Mariens Behausung, statt. Im Hintergrunde erblicken wir ein System von Gebäuden, Häusern, Thürmen u. s. w., sämmtlich von einer hohen und festen Mauer umschlossen. Sollen diese vielleicht das himmlische Jerusalem andeuten, das der Sohn Gottes zu bauen ausgeht?

Schon das nächste Blatt stellt den Tod der Maria dar, das Kugler „vollendet schön" in der Anordnung nennt und dem er unter „sämmtlichen Arbeiten Dürer's" eine der höchsten Stellen einräumt, das, worauf Kugler ebenfalls hinweist, von den Nachfolgern des Meisters mehrfach in Farben ausgeführt wurde und öfter als Vorbild zu umfangreichen Gemälden dienen mußte, der Copieen in Holzschnitt und Kupferstich nicht zu gedenken *). — Die Mitte eines

*) Auch in neuerer Zeit hat diese herrliche Composition wie mehre andere Blätter aus der besprochenen Reihenfolge eine Wiederholung

gewölbten Raumes und des Bildes nimmt eine große Himmelbettstatt ein, deren Vorhänge aufgerollt oder zurückgeschlagen sind, um den Umstehenden den Zutritt zu gestatten. Auf dem Lager ruht, gerade mit dem Gesichte uns zugekehrt, die heilige Mutter, eben im Begriff, mit den letzten Athemzügen das Leid der Erde von sich zu hauchen. Die Apostel sind um sie versammelt, die Gebräuche nach Vorschrift der Kirche verrichtend. Johannes reicht von der linken Seite in die sterbende Hand eine brennende Kerze, Petrus, schon durch die Inful ausgezeichnet, besprengt das Lager mit geweihtem Wasser, wozu ein anderer das Gefäß hält. Ein vierter im Vordergrunde schwingt das Rauchfaß und ein fünfter hält das Kreuz aufgerichtet. Auf der anderen Seite sind die übrigen dem Gebete hingegeben; einer kniet am Lager der Maria. — Im ganzen Raume herrscht Schweigen und brünstiges, wehmüthiges Aufmerken auf den Vorgang, in welchem eine geheimnißvolle, höhere Macht sichtbar in das Menschendasein eingreift.

An den Tod schließt sich unmittelbar die Himmelfahrt der Maria. Dürer verschmähte den Zwischenfall des Wunders aufzunehmen, das die Leiche der Heiligen, während sie zu Grabe getragen wird, an zwei ungläubigen Spöttern vollbringt und das die weniger geschmackvolle ältere Kunst eifrig von der Legende aufgenommen hatte. Dürer führt uns sogleich an das schon wieder geöffnete Grab. Noch sind um dieses die Apostel versammelt und kaum haben sie ihre heiligen Bräuche vollendet; ehe ihr Geist Zeit findet, von der Trauer zur Freude überzugehen, sehen sie die Ver-

in Holzschnitt erfahren. Leider ist man nicht mit ausreichenden Kräften an dieses sonst so lobenswerthe Unternehmen gegangen, und man darf nicht glauben, durch diese Copieen auch nur entfernt den Eindruck von der Schönheit eines Dürer'schen Originals zu erhalten.

klärte aus dem steinernen Gehäuse erstehen und sanft und mild über die dunkle Erde sich erheben. Glänzend neigt der Himmel sich herab und nimmt seine Königin auf. Gott-Vater und der Sohn harren bereits, von Engelschaaren umgeben, ihr die Krone aufzusetzen. Und wie erscheint Maria? — Wie wir sie im Anfange ihrer Laufbahn kennen lernten, jugendlich, unschuldsvoll und anspruchslos. Die höchste Bestimmung, das schmerzlichste Geschick sind über sie dahin gegangen und haben ihr Wesen, den reinen Krystall ihres Innern nicht verändert, ihn höchstens vom letzten Staube des Irdischen reingespült. Wie ihr eigenes, ursprüngliches Wesen es war, das sie zu ihrem wichtigen Geschicke bestimmt werden ließ, so ist dieses es nun auch wieder, was den höchsten Lohn ihr gewährt. Welchen Glanz, welche Würde die himmlische Krone ihr auch verleiht, wir finden von einem Widerscheine, von einem Anspruche auf den Zügen ihres Antlitzes keine Spur. Sie läßt auch dieses wie ihr früheres Loos als die demuthsvolle Gottesmagd über sich ergehen; was sie eigentlich glücklich macht, ist doch nur das Bewußtsein, daß nun der schwere Erdenkampf überstanden ist, daß sie von nun an ungetrübt sie selbst und Das sein darf, was ihr Dasein auf den höchsten Grad des Glückes gebracht — die seligste Mutter des liebsten Kindes.

Als solche finden wir sie denn auch auf dem letzten Blatte der Reihenfolge, welches nach angenommener Weise als die Verehrung der Maria durch die Heiligen bezeichnet wird. Dürer hat bei Entwerfung desselben offenbar die Absicht gehabt, die neu erhöhte Herrscherin im Innern ihres himmlischen Palastes, im täglichen Verlaufe des beginnenden seligen Daseins vorzustellen. Im ersteren dem Bedürfniß der heutigen Anschauung genug zu thun, hinderte ihn nun zwar sein beschränkter Standpunkt, und der Raum, in welchem wir Maria finden, ist ein seltsames Gemisch von

antikem Tempel und bürgerlicher Wohnstube. Wir sehen da hohe Hallen mit kleinen Fenstern und runden, undurchsichtigen Scheiben, Säulen mit Sockel und Capitäl neben Wandschrank, Himmelbett und allerlei gewöhnlichem Hausrath. Wenn aber Dürer den Verlauf des himmlischen Lebens sich nicht unter anderer Form dachte, als den des gewöhnlichen Familienlebens im Bürgerhause, so ist dieses wiederum sehr bezeichnend für die ganze Anschauung der Zeit. Maria sitzt in der Mitte des beschriebenen Gemaches, jungfräulich, mit unbedecktem Haupte und lang herabwallenden Locken, mit dem königlichen Mantel angethan. Sie trägt ihren Knaben auf dem Schooße und liest in einer kostbar ausgestatteten Postille. Umher sind, wie ein Hofstaat, sie verehrende Heilige und Engel versammelt. Ihr zunächst an der linken Seite kniet Katharina, die selbst Fürstin, Jungfrau, Märtyrin vor Allen befähigt ist, den Werth ihres hohen Vorbildes zu erkennen. Hinter dieser steht Paulus und weiter in den Hintergrund gerückt Antonius und Johannes der Täufer, sämmtlich an ihren Beigaben kenntlich. Sodann rechts im Hintergrunde Joseph, der auch hier die Mütze demüthig in der Hand hält und halb verwunderte Augen macht, als habe er im irdischen Leben doch nicht ganz geahnet, daß er in Gattin und Kind so bedeutende Personen unter seiner Obhut gehabt. Weiter vorn steht ein Engel, der die Harfe spielt, ein anderer scheint sich eben mit dem Christuskinde zu beschäftigen. Auf einer Brüstung ganz im Vordergrunde sind Lilien und Maiglocken ausgestellt und kleine muntere Engelknaben verehren die Königin auf ihre Weise. Der eine begleitet den musicirenden Engel, indem er aus Leibeskräften mit einem Schlüsselbunde auf einen metallenen Schild schlägt; ein anderer sucht ein eben entspringendes Häslein zu haschen, ohne Zweifel, um es dem Kinde zu schenken.

Die ganze Darstellung, wie wir sie vor uns haben, gewinnt aber keinen rechten Zusammenhang. Sie ist weit entfernt von der Großartigkeit, womit wohl italienische Maler denselben Gegenstand behandelt haben, und behält immer etwas Beengtes, Kleinbürgerliches. Dürer selbst scheint auch keinen übermäßigen Werth darauf gelegt zu haben, denn er hat die Zeichnung einem ziemlich mittelmäßigen Formschneider übergeben und später denselben Gegenstand mit besserem Erfolge noch einmal behandelt.

Im Jahre 1518 nämlich fertigte Dürer, ziemlich vereinzelt unter unähnlichen Arbeiten, die Zeichnung zu einer Verherrlichung der Maria, die genau die Größe der Blätter aus dem Leben der Maria hat und in vorzüglichem Holzschnitt ausgeführt an die Stelle des zuletzt besprochenen Blattes gesetzt werden könnte. Außerdem zeigt die Zeichnung, daß Dürer sie mit ungewohnter Aufmerksamkeit ausgeführt. Alles daran ist vorzüglich; die ganze Anordnung in hohem Grade gewählt; die einzelnen Figuren, namentlich die Köpfe durchgehends von hoher Schönheit, was bei Dürer's Bildern nicht immer der Fall, da er, wie schon öfter angedeutet, mehr nach dem Charakteristischen als nach dem Idealen strebte, der Faltenwurf in den bald fliegenden, bald herabhängenden Gewändern außerordentlich durchgearbeitet. In der Mitte des Blattes thront Maria, eine hohe und zugleich holdselige Gestalt, das lockige Haupt mit einem Rosenkranze umwunden. Das Kind steht auf ihrem Schooße auf einem Kissen; die Mutter hält demselben in der Rechten eine Frucht entgegen, doch wird dessen Blick für den Augenblick auf einen andern Gegenstand hingezogen. Dieser ist das Spiel einer Anzahl von Engelknaben, die zu den Füßen ihrer Herrin aus deren Verehrung in kindlichem Uebermuthe eine Unterhaltung für sich selbst machen. Unter diesen steht einer ungeflügelt, mit einem Pilgerstabe in der Hand, ziemlich

traurig in der Ecke, dem munteren Spiele der anderen zusehend. Wollte Dürer hierin vielleicht auf sich selbst und seine Stellung gegenüber der sich frei und glücklich bewegenden Welt deuten? — In zweiter Reihe, über den Knaben, umgeben beschwingte, schöngelockte Jünglinge und Jungfrauen die Königin, aufmerksamer in ihrem Dienste, musicirend und Früchte darbringend. Ueber dem Haupte der Maria schweben zwei Engel, eine große Krone haltend, ohne Frage die graziösesten Gestalten, welche die ältere deutsche Kunst hervorgebracht. Darüber beginnt das leichte Gekräusel der Wolken und der Himmel, dessen selige Schaaren durch geflügelte Engelsköpfe angedeutet werden.

Um aber vollkommen mit der heiligen Jungfrau den Triumph ihres Opfers und Sieges zu genießen, müssen wir, wie schon angedeutet, zum Titelblatt zurückkehren, wo wir die Lösung für das ganze tiefe Geheimniß finden, das durch das Leben und die Verehrung der Maria geht.

Wir sehen hier die Himmelskönigin entfernt von allem äußeren Schein und abgezogen von jeder nach außen gehenden Beschäftigung, aber desto inniger hingegeben dem Gefühle ihres eigenen seligen Daseins und um so helleren Glanz in alle Außenwelt ausströmend. Das historische Individuum ist geschwunden; aber um so vollkommener die geschichtliche Persönlichkeit gewonnen. Denn wenn auch gelöst von allem Zufälligen, hält Maria doch die bestimmteste Besonderheit fest; sie bleibt die von Gott gewürdigte Jungfrau, die Mutter des Weltheilandes, die mit der Herrschaft des Himmels und der Erde belehnte Königin. — Aber all' ihre Besonderheit sagt nur ihre Vollkommenheit und Heiligkeit aus und sie bleibt das ewige Vorbild des Menschengeschlechtes. Sie ist die wahre *christliche Psyche*, die im Unterschiede von der heidnischen, welche durch ihre Verbindung mit der irdischen Liebe auf kurze Zeit und nur mit zweifelhaftem Glücke aus

der Bewußtlosigkeit zum wirklichen Leben hervortrat, vielmehr durch Hingabe an die göttliche Liebe die ewige Dauer und den höchsten Grad des Glückes erlangt und dieses Glück, das weit entfernt ist, blos empfangend und leidend sich zu verhalten, eben darin findet, wodurch sie es verdient, in der Liebe, die sie ewig und unwandelbar ihrem Kinde und der durch dieses erlösten Menschheit erweisen darf. Mit wunderbar richtigem Gefühle hat gegen die platte Logik des gemeinen Verstandes die christliche Kunst der Maria auch in ihrer himmlischen Herrlichkeit das Kind wieder gegeben, obwohl dieses in der Person des gekreuzigten und auferstandenen Heilandes gewissermaßen zum zweiten Male am Throne des Höchsten vorkommt. Aber ohne ihr Kind wäre das Dasein der Mutter ein leeres und dieses büßt nichts ein, da es sich in der treuesten Huth befindet und ewig seine eigene weltumfassende That durch die Mutter fortgesetzt sieht [74]).

Bei all' diesem ist aber zu beachten, daß die reine Jungfrau, das echte Weib es ist, welche zur Trägerin der heiligsten und wichtigsten Geschichte gemacht und mit dem höchsten Lohne begnadet wird. So erscheint von Anfang an die Sache in der Legende, Dichtung und bildenden Kunst, so prägt auf's Bestimmteste Dürer in seinem herrlichen gezeichneten Gedichte sie aus. So aber auch nur tritt die Bedeutung der ganzen Sache uns nahe und gewinnt Wichtigkeit für unsere eigene Anschauung. Der Cult der Maria ist im Grunde nichts Anderes, als eine vom Volk unbewußt ausgehende, von der Kirche unwissentlich selbst unterstützte Erhebung gegen die orthodoxe Lehre von der Grundverderbniß und Sündhaftigkeit der menschlichen Natur. Der reine, bessere Geist im Menschen hielt sich an die Person, welche die Kirche selbst als ausgenommen vom allgemeinen Sündenfall betrachtete, schuf eine Gottheit aus sich und für sich neben der von der Kirche außerweltlich hingestellten und für

sich allein beanspruchten, machte eine Kirche in der Kirche und verehrte in geheimnißvollem Drange und dunkler Ahnung das verkannte und verbannte, aber einzig werthvolle Gut. Nur auf diesem Grunde erlangt eine Erscheinung, die fast ein Jahrtausend in wachsendem Umfange dauerte, die alle Völker mit immer mehr sich vertiefender und vergeistigender Fülle durchdrang, Erklärung und Sinn.

Weit entfernt, durch den reichen Gehalt der besprochenen Reihenfolgen erschöpft zu werden, bethätigte sich die Erfindungskraft Dürer's in derselben Zeit noch durch zahlreiche Darstellungen ähnlichen oder verschiedenen Inhalts, die er entweder in Kupferstich, Holzschnitt oder als bloße Handzeichnungen ausführte. An das Leben der Maria schließen sich zunächst einige überaus herrliche Darstellungen in Holzschnitt vom Jahre 1511: eine heilige Familie mit den Personen der Anna, Maria nebst dem Kinde, Joachim und Joseph. Diese fünf weilen im Freien unter dem Schatten zweier dickstämmigen Bäume und haben ihr Vergnügen, mit dem Kinde zu spielen. Maria und Anna sitzen gegeneinander gekehrt und lassen den bereits ziemlich herangewachsenen Jesusknaben auf ihrem Schoße hin- und hergaukeln, indem sie mit ausgebreiteten Armen ihn vor dem Falle schützen. Der Großvater, ein noch rüstiger Greis in altmodischer Tracht, hält dem Kinde eine Nelke hin, um es herzulocken, indem er zugleich, wie man im Spiele mit Kindern zu thun pflegt, einen Rosenkranz, den er eben hingehalten, rasch hinter sich verbirgt. Joseph steht an der anderen Seite, am entblößten Haupte kenntlich, indem er mit der ihm eigenthümlichen Bescheidenheit, doch nicht ohne innigstes Behagen als Zuschauer am Spiele Theil nimmt. Maria bietet das lieblichste Bild einer jungen Frau, die zum ersten Male glückliche Mutter geworden. Von einem überirdischen Wesen ist in der Gesellschaft nicht viel zu merken; es ist durchaus

eine Scene des gewöhnlichen, häuslichen Lebens, in die wir eingeführt werden; aber ein stiller Friede, die Empfindung so reinen Glückes ist darüber ausgebreitet, daß wir keines andern Bereiches für die himmlischen Gestalten bedürfen.

In ähnlichem Geiste gedacht ist die Darstellung der heiligen Familie mit der Zither vom selben Jahre. Maria sitzt das Kind säugend neben der lesenden Anna; Männer und Frauen sind um beide her beschäftigt, voll emsiger Sorgfalt und, wie es scheint, nicht ohne gemüthlichen Wirrwarr. Aber Alle sind durchglüht von der Empfindung des hohen und lieben Besitzes, der sie vereinigt. Zu den Füßen der erstgenannten sitzt ein kleiner Engel, die Laute spielend.

Ein dritter Holzschnitt, der wahrscheinlich derselben Zeit angehört, stellt die Maria mit dem Wickelkinde dar. Eine Anbetung der heil. drei Könige, ein umfangreicher Holzschnitt von 1511, ist auch reich in der äußeren Ausstattung, doch schließt er ohne besondere Eigenthümlichkeit der hergebrachten Auffassung sich an.

Ein Kupferstich, Maria auf einem Erdhügel sitzend und dem Kinde eine Birne reichend, gewöhnlich die Maria mit der Birne genannt, ist ebenfalls vom Jahre 1511; ein anderer, Maria an einem Baume sitzend, von 1513.

In der Albertinischen Sammlung befindet sich eine Federzeichnung von 1512: die heilige Anna sitzend, mit dem Kinde auf dem Schoße, daneben Maria; ferner eine Kreidezeichnung vom selben Jahre: Maria das Kind säugend; ebenso eine Geburt Christi, sehr schön auf braunem Papier ausgeführt.

Die Darstellung von Marien, heiligen Familien und Scenen aus dem Leben derselben zieht sich übrigens durch das ganze Leben Dürer's, und wir werden von verschiedenen Jahren noch manche aufzuführen haben. Diese Gegenstände

mußten den besten Absatz finden, und einigen Darstellungen, namentlich mehren in Kupfer gestochenen Marienbildern sieht man an, daß sie vorzugsweise auf den Verkauf gefertigt sind. Sie gehen über die Höhe der Auffassung, die sich im Leben der Maria eingehalten findet, nicht hinaus, stehen sogar zum Theil darunter. Einige Marien sind nichts als gutmüthige Bürgers- oder Bauerfrauen, und die späteren weit entfernt, die früher gefertigten zu übertreffen. Als Eigenthümlichkeit hebt sich noch hervor, daß in den Marienbildern aus den früheren Jahren vorzugsweise der jungfräuliche Charakter sich geltend macht, während in den späteren mehr die Matrone hervortritt.

An die Passionen anderer Seits schließen sich an: Christus am Oelberg, ein Holzschnitt ohne Jahreszahl, doch ohne Zweifel dieser Zeit angehörend, auffallend durch die heftige Bewegung des betenden Heilandes, der ganz ausgestreckt auf der Erde liegt; ferner ein Crucifix mit Maria und Johannes vom Jahre 1510. Dieser Holzschnitt hat die Ueberschrift:

„Das sind die syben tagezeyt
Darin Christus auff erden leyt".

Darunter und auf einem zweiten Blatte stehen achtzig Verse, zu je zehn nach den sieben Gebetszeiten des Tages eingetheilt, mit einem angehängten Gebete von ebenfalls zehn Reimzeilen. Die Verse erzählen in sehr schlichter Weise das Leiden und Sterben Christi und sind wahrscheinlich von Dürer selbst verfaßt — denn wir werden später sehen, wie der Maler auch in der Kunst zu reimen sich versuchte. Dies Blatt ist um so interessanter, da es auf die Bedeutung solcher Kunsterzeugnisse ein Licht wirft. Sie waren nicht sowohl bestimmt, als eigentliche Kunstwerke den Sinn zu vergnügen, sondern vielmehr zur Andacht zu wecken, und ihre Verfertiger rechneten mehr auf die Frömmigkeit als auf den Geschmack der Leute

Wenn die Darstellungen trotzdem gut und vortrefflich gearbeitet waren, so hatte Dürer zunächst nur den Vortheil, daß man vorzugsweise seine Heiligenbilder und nicht die Anderer kaufte — denn er hatte zu seiner Zeit nicht wenige Mitbewerber. Es liegt in der Bestimmung dieser Bilder mit ein Grund, daß die ersten und guten Abdrücke so selten geworden sind, denn man brauchte und verbrauchte sie wirklich als kleine, immer gegenwärtige Altäre, klebte sie an Thüren, in Bücher oder trug sie mit sich. Als man anfing einzusehen, daß diese Blätter auch einen anderen Werth hatten und daß man sie als Kunstwerke schätzen und bewahren könne, waren meistens die früheren Ausgaben schon verbraucht und man mußte sich mit einer Nachlese begnügen. — In dem früher erwähnten Verbote des Magistrats zu Nürnberg werden diese Blätter geradezu „Kunstbriefe" genannt, zum Zeichen, daß man ihnen noch dieselbe Bedeutung beilegte, welche schon seit alter Zeit die sogen. Breves oder Briefe hatten, Einzelblätter mit kurzen andächtigen Aufsätzen, Gebeten, Anrufungen der Heiligen u. dgl. — Dürer fertigte offenbar derartige Sachen auch noch zum guten Theile im Sinne seiner Zeit. So trefflich sie größten Theils ausgeführt sind, so entgeht dem Kunstverständigen doch nicht, daß fast bei allen hie und da Härten stehen geblieben sind, die der Andächtige übersah und die Dürer würde vermieden haben, wenn er ein reines Kunstwerk in Absicht gehabt hätte. Aber welche Kraft echt künstlerischen Schaffens auch neben dem Drange der täglichen Noth in Dürer waltete, zeigt sogleich die zunächst zu nennende Darstellung der heiligen Dreieinigkeit vom Jahre 1511, einer der größten und vorzüglichsten Dürer'schen Holzschnitte. In dem Grenzbezirke, wo die sturmdurchrauschten Lüfte der Erde sich scheiden von den hellen, ewig ruhigen Weiten des Himmels, erblicken wir Gott-Vater in Gestalt eines mächtigen, majestätischen Greises,

mit päpstlichem Ornate angethan, von Engelschaaren umschwebt, den geopferten Sohn hinaufhebend. Auf den Zügen des Erlösers liegen noch die Bande des Todes, aber nur von außen aufgelegt; das im Innern ruhende Leben wird sie sogleich abstreifen, wie es durch den Glanz des heimathlichen Lichtes berührt sein wird. Selbst auf dem Antlitze des Vaters ist ein Zug von Bekümmerniß zu lesen, als ob in so unmittelbarer Nähe seines menschgewordenen Selbst, auch sein ursprüngliches Wesen der Empfindung menschlich gefühlten Schmerzes sich öffne. Ueber seinem Haupte schwebt die Taube des heiligen Geistes. Die Engel, ebenfalls Gestalten von überirdischer Größe, tragen die Leidenswerkzeuge mit hinauf, als Zeugnisse der vollbrachten ewig wirkenden That, die erst dem Sohne die unvergängliche eigene Wesenheit gewährte. Unter dem leichten, gekräuselten Gewölke, das die Himmlischen trägt, sehen wir die Winde in Gestalt blasender Riesenhäupter, die nach allen Seiten hin ihren Hauch auskehren. — Diese Darstellung ist um so wirkungsvoller, als sie nicht, wie die meisten ähnlichen, den Gegenstand in starrer, dogmatischer Bewegungslosigkeit, sondern in bewegtester Lebendigkeit, als Scene einer sich entwickelnden Geschichte, wenn auch in ihrer ewigen Bedeutsamkeit aufgefaßt hat. — Dürer hat auf diese Zeichnung ganz besonderen Fleiß verwandt, und der Holzschnitt ist ein Meisterwerk, davor bis jetzt alle Versuche, ihn treu zu copiren, gescheitert sind.

Kleiner, doch auch schön ausgeführt ist ein anderer Holzschnitt vom Jahre 1511, der ebenfalls sich hier anschließt: die Messe des heiligen Gregor, wie schon erwähnt, eine der beliebtesten Darstellungen der früheren Zeit, welcher auch Dürer sich nicht völlig entschlug. Vor dem Altare erblicken wir den Papst, im Begriff das Meßopfer zu vollbringen, in seiner Nähe Diakon und Subdiakon,

mehr entfernt einen Cardinal, Bischof und andere Geistliche. Christus erscheint auf dem Altare in leidender Gestalt, von allen Leidenswerkzeugen umgeben.

Von Kupferstichen haben wir hier zu nennen den leidenden Christus mit gebundenen Händen von 1512, in Radirung ausgeführt; ferner die heilige Veronika mit dem Schweißtuche von 1510, von so leichter Ausführung, als ob der Stich in Silber gegraben wäre, eine große Seltenheit, in neuerer Zeit von Petrack in facsimilirter Copie herausgegeben [75]); endlich das Schweißtuch mit dem Haupte Christi von zwei Engeln getragen, vom Jahre 1513.

Ein leidender Christus in ähnlicher Auffassung wie auf dem Titelblatte der Kupferstichpassion mit einem Crucifixe und einem anbetenden Ritter unter zwei Arkadenbögen zu den Seiten, sehr fleißig in Federzeichnung im Jahr 1510 ausgeführt, befindet sich in der k. Kupferstichsammlung zu Dresden. — Eine Auferstehung, im selben Jahre grau in Grau mit Wasserfarben und großer Meisterschaft vollendet, mit der eigenthümlichen Darstellung zweier weinenden Teufel auf den Seiten, wird als einer der kostbarsten Schätze in der Albertinischen Sammlung aufbewahrt. Dürer selbst scheint etwas auf diese Zeichnung gehalten zu haben, denn er hat sie nicht nur mit Monogramm und Jahreszahl, sondern auch mit einer lateinischen Inschrift, worin er sich als Verfertiger angibt, versehen [76]).

Vom Jahre 1511 befindet sich eine figurenreiche Kreuzigung in derselben Sammlung; ein Christus am Kreuze im Britischen Museum; ein jüngstes Gericht von 1513 ebendaselbst, sämmtlich Federzeichnungen.

Auf mehr oder minder benachbarten Gebieten bethätigte sich Dürer in diesen Jahren noch in einer Anzahl von Einzelblättern, die den genannten an Originalität der Erfindung

nicht nachstehen. Auch die Ausführung der meisten ist trefflich; nur fallen einige Holzschnitte von mittlerer Größe auf, die von einer und derselben, aber ziemlich ungeschickten Hand gefertigt sind. Die Striche sind dick und verlaufen meistens stumpf, haben auch viel von dem bestimmten, festen Zuge der Dürer'schen Hand verloren. Man hat deshalb einzelne auch gar nicht für Arbeiten unseres Künstlers halten wollen, obwohl in Erfindung und Zeichnung Nichts liegt, was ihm fremd wäre. Mehre andere Holzschnitte scheinen bereits die geschickte Hand des Hieronymus Resch zu verrathen, von dem unten weiter die Rede sein wird.

Aus dem alten Testamente, in dessen Bereich Dürer sonst selten sich begab, haben wir den Brudermord des Kain von 1511 zu nennen, ein Blatt, das zu den seltneren gehört; aus dem neuen Testamente: die Enthauptung Johannis des Täufers von 1510 und das Haupt Johannis, dem Herodes übergeben, von 1511; aus der Legende: den heiligen Christoph, das Christkind durch's Wasser tragend, von 1511; den heiligen Georg zu Pferde; Maria Magdalena, welche Engel in die Höhe tragen, damit sie den Gesang der Himmlischen höre, eins der schlecht ausgeführten Blätter; den heiligen Franziskus, der die Wundenmale empfängt, die drei letzten ohne Jahreszahl; den heiligen Hieronymus im Zimmer von 1511, eins der gemüthvollsten und bekanntesten der Dürer'schen Blätter, endlich denselben Heiligen in einer Grotte von 1512, ebenfalls häufig, doch weniger anziehend. Hieher gehört auch der kleine Holzschnitt des Büßenden (1510), welcher einen Mann darstellt, der nackt vor einem Altare knieend mit geschwungener Geißel sich einer frommen Kasteiung unterwirft. Die Zeichnung zu demselben, mit der Feder ausgeführt, ist in das Britische Museum gelangt. Den in Radirung ausgeführten heiligen Hieronymus haben wir be-

reits erwähnt. Auf einen der glänzendsten Kupferstiche: Ritter, Tod und Teufel von 1513, werden wir zurückkommen.

Dürer hatte bei Gelegenheit des Heller'schen Auftrages und seines Handels mit dem Breslauer Bischofe erfahren, was es in deutschen Landen bei hohen Herren mit der Kunstgönnerschaft auf sich habe. Er begab sich deshalb auf Markt und Heerstraße und bot seine Gaben aus an Jeden, der Lust hatte, sie zu nehmen. Für die liebe studirende Jugend zeichnete er einen Lehrer (1510), der im Garten mit Buch und Stock seinen Zuhörern Sprüche der Weisheit einprägt, welche über und unter dem in der damals populärsten Form des Holzschnittes ausgeführten Blatte in 66 Reimzeilen, die der Künstler ohne Zweifel selbst verfaßt hatte, gedruckt stehen. Damit der Leser von solcher Dürer'schen Poesie, wovon wir später noch mehr zu reden haben werden, einen Begriff erhalte, setzen wir die ersten zwölf Verse her:

„Welcher nit von meiner ler weicht
Dem würt sein hertz müt vnd syn leicht
Vnd würt allweg in fryden stan
Gegen jm selbs vnd yederman
Offnen nyemandt dein heymlichkeyt.
Auff das dir nit pring rew vnd leydt
Dann man findt also geschriben
Wenig Menschen sind stet bliben
Des Menschen gmüt ist wandelbar
Begerstu fryd noch meim rat var
All pöß nachred vermeyd mit Fleyß
Auff das du drumb erwerwest preyß".

Solche Weisheit würde freilich bei unserer Schuljugend nicht viel wirken; aber die anspruchslosere der damaligen Zeit nahm sie vermuthlich sich sehr zu Herzen und machte dadurch das Blatt so selten. Dürer that, wie es scheint,

auf seine Verse sich etwas zu Gute, denn er fügte sein A D nicht dem Holzschnitte, sondern dem Texte bei.

Für die „frommen Landsknechte" ließ er einen Kriegsmann schneiden, dem ein gräßliches Gerippe das Stundenglas hinreicht, und versah dieses Blatt in ähnlicher Weise, wie das vorige, mit Versen, die zur baldigen Buße und Besserung auffordern [77]).

Zu den beliebtesten Haus- und Zimmergeräthen des 16. Jahrhunderts gehörten die hölzernen Kästchen und Schachteln, die man zur Zierde mit buntbemalten Holzschnitten überzog. Zu solchem oder ähnlichem Zwecke scheint Dürer einige seiner interessantesten Blätter bestimmt zu haben, z. B. das Urtheil des Paris, einen kleinen runden Holzschnitt, auf welchem wir nach der Auffassung dieses damals nicht selten behandelten Gegenstandes, den Trojanischen Prinzen vollständig gerüstet im Vordergrunde schlafend finden und neben ihm Merkur, der ihn eben weckt, um ihm die drei Göttinnen, die gut fränkische Physiognomieen haben, vorzustellen; so auch ein Liebespaar, wie man es häufig in der gedachten Weise angebracht findet, ebenfalls rund und nur etwas über zwei Zoll im Durchmesser haltend; vielleicht auch den sogen. kleinen Hieronymus, ein Blatt von derselben Größe, das den Heiligen in der Wüste büßend darstellt. Merkwürdiger Weise stach Dürer zwei dieser Gegenstände, den heiligen Hieronymus und das Urtheil des Paris noch kleiner in Kupfer, mit fast genauer Beibehaltung der Composition, und dazu noch ein drittes Blatt, das kleine Crucifix, gewöhnlich der Degenknopf Kaiser Maximilians genannt, auf dem er innerhalb eines Kreises von nicht anderthalb Zoll Durchmesser Christus am Kreuze, an dessen Fuße Maria Magdalena, zur Rechten Maria mit zwei anderen Frauen, links Johannes mit einem Krieger angebracht und zwar mit so trefflicher Ausführung und scharfer Charakterisirung der

einzelnen Personen, daß das Bildchen den Eindruck eines größeren Stiches macht. Alle diese Blätter sind von der größten Seltenheit. Es ist zu vermuthen, daß die Holzschnitte so verwandt wurden, daß sie bald zu Grunde gingen, daß hingegen die Stiche auf Platten eingegraben wurden, die ursprünglich nicht zum Abdrucke bestimmt waren. Die Ueberlieferung berichtet von dem kleinen Crucifixe, daß Dürer es auf die obere Platte vom Degenknopfe des genannten Kaisers gestochen habe, während Andere wollen, daß letzterer eine damit verzierte Medaille an seinem Hute getragen habe. Maximilian befand sich 1512 in Nürnberg, wo ihm der Ruhm und die Arbeiten Dürer's, wenn sie ihm sonst noch nicht bekannt waren, sicher nahe traten. Es wäre nichts Auffallendes und dem phantastischen Sinne des Kaisers gewiß zusagend gewesen, seinen Degen auf die angegebene Weise zieren und zugleich weihen zu lassen. Doch kommen auch Medaillen vor, die, statt mit Reliefs versehen zu sein, gravirt sind; Medaillen am Hute oder am Barette zu tragen war außerdem bekanntlich eine allgemeine Sitte. — Der Abdruck dieses Stiches war schon in alter Zeit sehr selten und wurde theuer bezahlt. Man bemühte sich, in Copieen ihn zu vervielfältigen, und es gibt deren einige, die so täuschend sind, daß sich sogar in neuerer Zeit eine Meinungsverschiedenheit über das wahre Original erhoben hat [78]).

Den Nürnberger Patriziern fertigte Dürer Zeichnungen zu ihren Wappen, die, in Holzschnitt ausgeführt, ihnen zu mancherlei Zwecken dienten, z. B. zum Einkleben in die inneren Seiten der Deckel ihrer Bücher [79]), um das Eigenthum derselben zu bezeichnen, zur Verzierung von Schrankthüren u. s. w. In Bezug auf den Gegenstand war in diesem Falle der Zeichner natürlich gebunden, aber in der Ausführung und namentlich dem straffen Schwunge der Linien erkennt man bald des Meisters Hand. Die Wappenbilder,

wenn solche von Bedeutung vorhanden, sind immer von einer gewissen großartigen Haltung; die Anordnung der Helmdecken vortrefflich. Nur der Schnitt dieser Blätter ist sehr verschieden, da die Wahl des Holzschneiders natürlich von den Bestellern abhing. Viele der letzteren zählten zu den Bekannten Dürer's und er scheint manche dieser Zeichnungen nur aus Freundschaft gefertigt und „zu Gedächtnuß verehrt" zu haben. — Im Jahre 1511 zeichnete Dürer ein Wappen für den Rathsherrn Michael Behaim, der anfänglich mit dem Entwurfe nicht zufrieden war und eine Aenderung verlangte. Der Holzstock, mit der Antwort Dürer's auf der Rückseite, worin dieser auf seinem ersten Entwurf besteht, wird noch heute in der Familie aufbewahrt. So zeichnete Dürer noch die Wappen der Krell, Staiber, Kreß, die Doppelwappen der Ebner und Fürer, Scheurl und Zingl; zweimal das Wappen des Johann Stabius, einmal 1520, u. a. Auch finden sich einige Wappen, wozu die Namen verloren gegangen, so eins mit drei Löwenköpfen u. s. w.

Um die kleineren Arbeiten Dürer's aus diesen Jahren zusammenzufassen, tragen wir hier noch nach, was wir außer den bereits genannten von datirten Handzeichnungen und andern Arbeiten haben auffinden können.

Ein leicht colorirter Frauenkopf und ein stehender Ritter mit Federbarett, eine Hellebarde in der Hand, Federzeichnung, beide vom Jahre 1510, befinden sich unter den Handzeichnungen des Britischen Museums; ein schöner Frauenkopf mit gescheitelten, zu beiden Seiten des nackten Halses herabhängenden Haaren, der Mund schmerzhaft bewegt, vielleicht der Entwurf für eine Magdalena, mit Braunstift auf blaßrothen Grund gezeichnet, weiße Lichter mit dem Pinsel aufgesetzt, in der Albertinischen Sammlung.

Von diesem Jahre stammen auch die ersten bekannten Entwürfe zu dem später ausgeführten Gemälde Kaiser Karls

des Großen, auf die wir zurückkommen werden; vor Allem aber die beiden herrlichen, in Solenhofer Lithographirstein ausgeführten Reliefs, die Geburt Johannis des Täufers und dessen Predigt in der Wüste, die den Künstler auf ganz neuem Gebiete als einen der ersten Meister seiner Zeit vorführen und, als Maßstab an die vielen ähnlichen ihm zugeschriebenen Arbeiten angelegt, diese größten Theils als unecht erscheinen lassen. Das erstgenannte dieser Reliefs kam nach Brüssel und wurde hier am Ende des vorigen Jahrhunderts von dem eifrigen Kunstsammler R. Payne Knight für 500 Guineen erworben und mit dessen übrigen reichen Kunstschätzen dem Britischen Museum vermacht [80]). Das andere ist glücklicher Weise dem Vaterlande erhalten geblieben, indem es im Museum zu Braunschweig vor fernerer Veräußerung gesichert erscheint, leider aber in neuester Zeit durch ungeschickte Hand zerbrochen sein soll.

Vom Jahre 1511 sind der Entwurf eines Altarblattes: die heilige Jungfrau thronend, von den beiden Johannes und der heiligen Barbara und Katharina nebst einem geigenden Engel verehrt, leichte Federzeichnung, in der Albertinischen Sammlung; ferner eine im Freien sitzende Mutter mit ihrem Kinde, ebenfalls Federskizze, früher in der Lefever'schen Sammlung zu Wien.

In dieses Jahr fällt ein ziemlich umfangreiches Holzrelief, ein sogen. Liebesbrunnen, wie diese zu den beliebtesten Darstellungen jener Zeit gehörten. Den mittleren und Hauptraum nimmt ein Springbrunnen mit mehren über einander sich verjüngenden Becken ein, deren Spitze ein geflügelter Amor mit verbundenen Augen bildet, welcher einen Pfeil abschießt. Am Fuße des Brunnens sieht man zwei Knaben, welche auf Delphinen reiten, mit sinniger Anspielung auf das flüchtige Verschwinden der schönen Zeit. Umher sind, nur durch sechs Personen vertreten, die ver-

schiedenen Klassen der Menschen versammelt, die sich alle zum beseligenden Wasser drängen. Zuunterst, rechts auf dem Rasen sitzt ein stattlicher, vornehm gekleideter Mann, der die Geige des glücklichen Besitzers spielt; ihm gegenüber und ihm ähnlich in der Erscheinung seine Gattin mit einem kräftigen Knaben zur Seite. Hinter dem Mann steht ein anderer in Narrentracht, der übermüthig seine Hand zu einem über ihm liegenden Becken ausstreckt. Hinter der Frau erhebt sich ein Weidenstumpf. Auf diesem sitzt ein armer Schelm von Bauer, der, durch eine Binde vor den Augen geblendet, täppisch unter sich mit den Händen umhertappt. Ein Mann im Talare der Gelehrten lehnt in Sinnen verloren an den hinteren Rand des unteren Beckens. An dessen Fuße sind Dürer's Zeichen und die Jahreszahl angebracht [81]).

In den Jahren 1512 und 1513 treffen wir auf einige jener Arbeiten, die Dürer von einer neuen Seite, als Freund und Nachahmer der Natur zu erkennen geben. Es existirt von ihm eine Menge größten Theils in Wasserfarben, bisweilen auf Pergament, mit der größten Sorgfalt ausgeführter kleiner Handzeichnungen, in welchen er einzelne Gegenstände aus dem Bereiche der Natur, Kräuter, Blumen, Insekten, Amphibien oder größere Thiere in einer Weise nachahmt, die zugleich von seiner hohen Kunstfertigkeit und von der Liebenswürdigkeit seines Naturells Zeugniß gibt. Denn nicht nur besitzt seine Hand die Geschicklichkeit, die äußeren charakteristischen Merkmale dieser Dinge der Wirklichkeit vollkommen getreu wiederzugeben, sondern — wir möchten sagen, sein Herz und seine Augen hängen sich jedesmal so innig an den eben vorliegenden Gegenstand, daß sie in die feinsten Eigenthümlichkeiten desselben einzudringen, die leisesten Regungen und Offenbarungen seines Daseins, gewissermaßen das ganze geheime Spiel seiner anfänglichen und fortgehenden Schöpfung zu erfassen und zur Anschauung zu bringen wissen. Hierin

liegt schon angedeutet, daß wir es nicht mit einer blos sklavischen Nachahmung der Wirklichkeit zu thun haben; Dürer theilte vielmehr auch diesen seinen kleinen Schöpfungen vom Hauche seiner warmen Seele mit, und sie sind bisweilen nicht ohne einen Anklang seiner phantastischen Laune. Einige Male, wie auf den hübschen Nachzeichnungen von Eidechsen im k. Kupferstichkabinette zu Berlin, sind die Darstellungen von handschriftlichen Bemerkungen, Einfällen und Versen begleitet. Die an und für sich unbedeutenden Gegenstände werden oft durch den unendlichen Fleiß und die Liebe, womit sie behandelt sind, sehr hoch gestellt.

Vom Jahre 1512 ist der berühmte Vogel [82]) in der Albertinischen Sammlung, in Wasserfarben auf Pergament, mit bewundernswürdiger Sorgfalt und Genauigkeit miniaturartig ausgeführt, so daß das kleinste Federchen seine besondere Behandlung erhalten hat; dazu gehört ein anderes Pergamentblatt, worauf der Flügel dieses Vogels in derselben Weise gemalt ist. Heller besaß denselben Flügel, für den er die Originalität gern beanspruchen möchte. Seine Zeichnung trug die Jahreszahl 1513. Wenn sie Copie war, würde der Nachahmer — etwa Hans Hofmann, wie Heller meint — die Jahreszahl entweder richtig mit copirt oder, wenn er täuschen und die frühere Arbeit für sich in Anspruch nehmen wollte, vordatirt haben. Heller gibt sowohl von seiner als von den zu Wien befindlichen Malereien an, daß sie früher im Imhof'schen Kabinett befindlich gewesen, und er mußte freilich auf diesen Gedanken fallen, da er sie in dem von ihm gekannten Verzeichnisse jenes Kabinetts aufgeführt sah. Nun aber finden wir in dem mehr erwähnten Geheimbüchlein des H. H. Imhof unter Nr. 17, daß der Flügel des Nußhehers, und zwar das Original, im Jahre 1633 für 250 Thlr. nach Amsterdam verkauft worden. Um diese Zeit befand sich in derselben Sammlung auch noch eine Copie

dieses Flügels von Hans Hofmann, und diese ward im Jahr 1637 für 50 Thlr. an Matthäus van Overbeck „zu Amsterdam" verkauft. (Daß Overbeck in derselben Schrift früher nach Leyden, hier nach Amsterdam versetzt wird, muß auf einem Ortswechsel des Genannten oder einem Irrthume des Verfassers der Schrift beruhen).

Ein Kinderkopf, Federzeichnung mit Monogramm und Jahreszahl, befand sich in der Sammlung des Gerh. Joachim Schmidt zu Hamburg.

Der Entwurf zu einem Kronleuchter, aus einem Rennthiergeweih und einer Meerfrau zusammengesetzt, wird nebst mehren anderen Handzeichnungen des Meisters in der Ambraser Sammlung zu Wien bewahrt; ein altdeutscher Fahnenträger in der Albertinischen. Das Bildniß einer schönen, geschmückten Frau, mit der Feder und mit Tusche ausgeführt, befand sich in der Grünling'schen Sammlung.

Nach Aufführung all' dieser mehr oder minder bedeutenden kleinen Arbeiten bleibt uns noch die Besprechung der größten übrig, die wir nur deshalb nicht mit Anderen zugleich für die wichtigste halten, weil wir die zuerst besprochenen großen Reihenfolgen sehr hoch schätzen. — Erasmus Schiltkrot und Matthäus Landauer, letzterer ein ehrsamer, frommer Rothschmied und Bildgießer zu Nürnberg, hatten im Jahre 1501 eine Stiftung für arme alte Männer gemacht und das sogen. Zwölfbrüderhaus mit einer der heiligen Dreifaltigkeit geweihten Kapelle errichtet. Für letztere bestellte Landauer ein großes Altarblatt, welches die heilige Dreifaltigkeit, von Engeln und Menschen verehrt, darstellen sollte. — Ueber die Geschichte der Entstehung dieses Gemäldes läßt sich nicht so weitläufig berichten, wie über die Heller'sche Tafel, da Dürer alles Dahingehörende mit dem Besteller mündlich bereden konnte und keine schriftlichen

Zeugnisse darüber hinterlassen zu haben scheint. Er vollendete das Bild im Jahre 1511 und es prangte in der Kapelle, für die es bestimmt war, als eins der Hauptwerke unseres Meisters, bis es mit so vielen in die Gallerie Kaiser Rudolfs nach Prag wanderte. Von da kam es glücklicher Weise ziemlich wohlerhalten nach Wien, wo es noch heute eine der ersten Zierden der Belvederegallerie bildet.

In der oberen Mitte der Tafel, innerhalb eines Lichthimmels, den unzählige kleine Engelsköpfe füllen, thront auf doppeltem Regenbogen Gott-Vater, den Gekreuzigten der anbetenden himmlischen und irdischen Welt vorhaltend. Ueber ihnen schwebt die Taube des heiligen Geistes. Im Gegensatz zum besprochenen Holzschnitte ist die Gruppe in völligster Ruhe und Beharrlichkeit aufgefaßt, wie sie der Menschheit als der ewige Grund und die unveränderliche Bedingung ihres Seins und Heiles vorschwebt. Gott-Vater ist auch hier eine mächtige, majestätische Greisengestalt, in weitem, goldenen Mantel, doch hier nicht mit der päpstlichen Krone, weil diese unter ihm auf dem Haupte seines geistlichen Stellvertreters auf Erden vorkommt. Engel tragen den Saum seines Kleides; andere die Marterwerkzeuge. Unter dem Crucifixe reihen sich zu beiden Seiten die Schaaren der Seligen und Heiligen, links die Frauen, rechts die Männer, jene mit Palmzweigen in den Händen, von Maria geführt; unter diesen Moses, König David und Johannes der Täufer; alle das himmlische Wunder verehrend. Unter diesen Gruppen, noch von Wolken getragen, knieen ebenfalls anbetend die Menschen, links die geistlichen, rechts die weltlichen Stände, darunter Kaiser und König im Ornate, der Ritter in Rüstung und der Bauer sogar mit dem Dreschflegel in der Hand; diesen gegenüber Papst, Cardinal, Mönch u. s. w., sämmtlich auch mit den Zeichen ihrer Würde bekleidet. Unter den Geistlichen kommt auffallender Weise und zwar

ziemlich im Vordergrunde, wenn auch am äußersten Rande, ein alter Mann in pelzbesetzter bürgerlicher Schaube, mit bedeutenden Gesichtszügen und langem, schlichten Haupthaare vor, der besonders ehrerbietig, die Pelzmütze in der Hand, sich den göttlichen Personen zuneigt. Diese Figur ist offenbar ein Portrait und stellt wahrscheinlich den Stifter Landauer vor. In der Imhof'schen Sammlung befand sich ein Bildniß desselben, von Dürer mit der Kohle gezeichnet, vielleicht die Studie für dieses Bild. Landauer bekam ohne Zweifel als Stifter der Kapelle und als ihr Pfleger seinen Platz unter den Geistlichen. — Ueberhaupt scheinen unter den Köpfen der unteren Reihe mehre Portraits vorzukommen, wodurch die Darstellung ein sehr individualisirtes Aussehen erhält.

Unter den Wolkenschichten breitet sich die Erde in weiter Fernsicht. Darin steht einsam zur rechten Seite der Künstler, der seine bekannte Tafel mit der lateinischen Inschrift, die ihn als Verfertiger des Bildes und das Jahr der Entstehung desselben angibt, auf den Boden stützt. Das Bild ist vorzüglich gemalt, in der bekannten Weise mit lasurartigen, leuchtenden Farben; die Zeichnung der Hauptfiguren ist überaus großartig. An seinem ersten Aufbewahrungsorte umgab es ein reich geschnitzter, vergoldeter Rahmen, der dem Kaiser wahrscheinlich vorenthalten wurde, weil er nicht ausdrücklich mit ausbedungen war. Derselbe ist mit seiner leeren Höhlung noch jetzt im alten Landauer Brüderhause, der heutigen Kunstschule, zu sehen.

Heller führt vom Jahre 1511 noch eine Berauschung des Loth durch seine Töchter mit dem Brande von Sodom als Gemälde Dürer's an, welches, nach den von ihm genannten Gewährsmännern, im vorigen Jahrhundert sich auf dem Schlosse zu Gera befand. Wir würden hier dieses Bildes kaum gedenken, wenn wir nicht in allen früheren Verzeichnissen der Imhof'schen Sammlung ein Gemälde an-

gegeben fänden, auf dem Sodom und Gomorra brennend dargestellt waren (s. die Uebersichtstafel). Zwar wäre es auffallend, wenn man bei Bezeichnung eines Bildes den Hauptvorwurf ungenannt gelassen und es blos durch den Hintergrund charakterisirt hätte. Doch geben auch blos die Wittwe des Willibald Imhof und deren Kinder es als echtes Werk Dürer's aus, während jener selbst in seinem Verzeichnisse nur sagt, daß Albrecht Dürer es gemalt haben solle. Er schätzte das Stück nur auf 6 fl.; sein Sohn Hans verkaufte es an den Kaiser.

Noch haben wir hier die große Tucher'sche Tafel in der Sebalder Kirche zu Nürnberg zu erwähnen, die Hans von Kulmbach im Jahre 1513 malte und zwar, wie Sandrart angibt, nach einer Handzeichnung von A. Dürer. Letztere besaß Sandrart selbst und sie war mit Monogramm und der Jahreszahl 1511 versehen. Der genannte Kunsthistoriker konnte auf die berührte Ansicht um so eher verfallen, da er Hans von Kulmbach noch für einen Schüler Dürer's hielt. Dieses war er aber nicht, vielmehr nach Neudörfer's ausdrücklicher Angabe ein Schüler des Jakob Walch. Zwar heißt es, daß Hans von Kulmbach später ein Schüler Dürer's geworden sei; doch haben wir uns hiervon nicht nach heutigen Begriffen eine Vorstellung zu machen. War Hans von Kulmbach einmal bei Jakob Walch in der Lehre, so mußte, schon um des Lehrbriefes willen, ihm alles daran gelegen sein, beim ersten Meister seine Zeit auszuhalten. Arbeitete er später auch als Gesell bei Dürer, was allerdings wahrscheinlich ist, da er viel von dessen Technik angenommen hat, so bestand seine Arbeit nicht darin, daß er nach des neuen Meisters Handzeichnungen selbständig so bedeutende Werke ausführte, und was er machte, ging nicht unter seinem, sondern unter Dürer's Namen. Hans ward später aber ein zu selbständiger Meister, als daß wir glauben könnten,

er habe eine so bedeutende Malerei nach einem Entwurfe Dürer's ausgeführt. Die in Rede stehende Tafel hat allerdings Einiges, was an Dürer erinnert, aber unseres Bedünkens Nichts, was nicht auch ein tüchtiger Nachahmer erfunden haben könnte. Wir sahen in der Sammlung von Handzeichnungen auf der Bibliothek zu Erlangen Zeichnungen von Hans von Kulmbach, die denen Dürers nicht sehr nachstehen. Wir wissen außerdem aus alten Zeugnissen, wie wir schon bemerkten, daß man schon vor Sandrarts Zeit Kunstwerke aller Art fälschlicher Weise mit Dürer's Zeichen versah, um ihren Werth zu erhöhen. Konnte nicht eine so gefälschte Handzeichnung auch Sandrart besitzen? —

Vom Jahre 1512 ist auf der Gallerie des Belvedere zu Wien das Brustbild einer heiligen Jungfrau, welche das Christkind, einen starken und hübschen Knaben mit einer angeschnittenen Birne in der Hand, auf den Armen hält. Maria trägt ein blaues Kleid und einen weißen Schleier auf dem Kopfe, worunter sich dünne Lockenstränge hervordrängen. Ihr Haupt ist eben nicht von himmlischem Glanze umflossen, aber der Ausdruck ihrer Seele zart und jungfräulich. Sie betrachtet den Knaben mit dem liebevollen Ausdrucke einer jungen Mutter, die mit dem Erstaunen über das Wunder, daß sie nun in zwei Personen existirt, noch nicht fertig geworden ist.

Vom selben Jahre ward in der sehr gerühmten Sammlung des Hrn. von Josch zu Linz ein Ecce homo mit zwei Juden zur rechten und linken Seite aufbewahrt, das, einer lateinischen Inschrift zufolge, Willibald Pirkheimer seiner Schwester Charitas, der Aebtissin zu St. Clara in Nürnberg, gewidmet hatte; ebenso ein Kopf des heiligen Petrus. Wir haben nicht ermitteln können, wo gegenwärtig diese beiden Stücke sich befinden. Das erstgenannte Bild stammte wahrscheinlich aus der Sammlung der Imhof,

der Erben Pirkheimer's, in deren Verzeichnissen zweimal ein Ecce homo aufgeführt wird.

In das Jahr 1512 glauben wir auch die beiden großen Gemälde mit den Bildnissen Kaiser Karls des Großen und Kaiser Sigismunds versetzen zu müssen, welche zu den wenigen Originalen gehören, die von Dürer's Hand seiner Vaterstadt bis jetzt verblieben sind. Sie hingen früher im Rathhause und bilden gegenwärtig eine Zierde der Gemäldesammlung in der Kunstschule. Beide Figuren sind über Lebensgröße, fast bis zum Knie dargestellt, namentlich Kaiser Karl eine imposante Gestalt, in dem Ornate, in welchem die deutschen Könige wirklich gekrönt wurden, der zu Nürnberg aufbewahrt, neben andern Heiligthümern zu bestimmten Zeiten dem Volke gezeigt wurde. Karl ist gerade von vorn gesehen; unter der goldenen Krone wallt reiches, silbernes Haar herab, mit dem gleichen vollen Barte sich vereinend. Die schweren, breiten Falten von Mantel, Stola u. s. w., über und über mit Perlen, Steinen und Goldstickerei bedeckt, bergen den geweihten Leib. Schwert und Reichsapfel fehlen natürlich nicht in den Händen. Der Ausdruck des Gesichtes hat etwas Löwenartiges; die ganze Gestalt bildet die verkörperte Idee des alten deutschen Kaiserthums in all' seiner Herrlichkeit und Größe. Im Bilde Sigismunds finden wir das Portrait dieses Kaisers, wie es uns auch auf seinen Siegeln noch erhalten ist: die lange spitzige Nase, den gespaltenen Bart u. s. w. Auf beiden Bildern stehen deutsche Verse, welche auf dem ersten besagen, daß Kaiser Karl das römische Reich den Deutschen unterthan gemacht habe und daß seine Krone und Kleidung zu Nürnberg alle Jahr gezeigt werden — nach der früher geltenden Ansicht, daß der Ornat der deutschen Kaiser von Karl dem Großen herstamme. In der anderen Inschrift ist angegeben, daß Kaiser Sigismund, der Stadt in sondern Gnaden geneigt, das Heiligthum

nach Nürnberg gebracht habe. Außerdem steht auf beiden Bildern noch die Regierungsdauer des Dargestellten. Auf dem zuerst besprochenen Gemälde bezeugt jeder Zug des Meisters eigene Hand; das zweite wurde offenbar neben diesem von seinen Gehülfen gemalt. Die Zeichnung ist viel schwächer, wie namentlich in den Ornamenten des Mantels zu bemerken; das Gesicht ist in seinen Formen äußerst hart, sogar an einigen Stellen nicht ganz richtig. Gegenwärtig sind die Bilder, die sehr gelitten hatten, zwar übermalt, doch von geschickter Hand und mit möglichster Schonung des Alten. Die Malerei Dürer's ist keineswegs, wie Heller angibt, ganz verwischt. — Studien zu diesen Bildern machte Dürer, wie gesagt, schon im Jahre 1510. In der Albertinischen Sammlung befindet sich eine mit Farben ausgeführte Federzeichnung, welche Kaiser Karl stehend, im Ornate mit Krone, Scepter und Schwert darstellt. Aus der Imhof'schen Sammlung werden außer dieser Zeichnung noch Kaiser Karls Schwert, Handschuh, Reichsapfel und Krone angegeben. Dürer brachte diese Stücke getreu nach der Wirklichkeit auch auf seinem Bilde an; nur die Gewandung ist nicht ganz genau. — Zeichnungen wie die vier letztgenannten sah Heller in der Grünling'schen Sammlung; doch bezweifelte er ihre Echtheit.

Was uns vorzüglich bestimmt, die Entstehung dieser Bilder in das Jahr 1512 zu versetzen, ist die auffallende Aehnlichkeit der Züge Karls des Großen mit denen des kaiserlichen Geschichtsschreibers, Mathematikers und gekrönten Poeten Joh. Stabius, der zu der genannten Zeit in Nürnberg verweilte und zu Dürer in ein näheres Verhältniß trat. Letzterer hat ersichtlich den ausgezeichneten Kopf dieses Mannes, wenn auch nicht als Modell, doch als Motiv gebraucht. Es gibt auch eine Medaille des Stabius mit dem Brustbilde desselben im Profil, die ganz in der Weise Dürer's gearbeitet ist.

Was aber mochte der Grund sein, daß Rudolf II. nicht auch dieser beiden Gemälde habhaft zu werden suchte? Sah er darin vielleicht einen unbequemen Vorwurf für sein eigenes Kaiserthum? —

Das Bild Kaiser Karls ist im Jahre 1847 von Reindel in einem prächtigen Kupferstiche nachgebildet.

Sechster Abschnitt.

Arbeiten Dürer's aus den Jahren 1514 — 1519.

Die Hauptmittel, wodurch Dürer seine Gedanken künstlerisch zur Anschauung brachte, blieben auch in den nächsten Jahren Kupferstich und Holzschnitt. Wir haben aus dieser Zeit, wenn auch eine ziemliche Anzahl kleinerer datirter und undatirter Gemälde, doch keines mehr, auf welches Dürer das Gewicht gelegt hätte, sich selbst in Figur anzubringen. — Im Uebrigen sehen wir in seinen Arbeiten eine gewisse Wendung eintreten. Hatte er seit seiner Rückkehr aus Italien fast ausschließlich sich auf dem Gebiete der biblischen Geschichte gehalten und vorzugsweise die Spitzen derselben berührt, so finden wir von nun an wieder, theils zwar auf fremde Veranlassung, theils aber offenbar auch aus eigenem Antriebe, ihn aus dem Bereiche des weltlichen Lebens bedeutende Arbeiten ausführen, wozu auch im Anfange seiner Laufbahn ihn die eigene Neigung getrieben hatte. Andererseits begibt er sich auf heiligem Boden in eine niedere Region und bringt vorzugsweise die Gestalten zweiten Ranges,

Apostel und andere Heilige zur Darstellung. Die Geschichte Christi und seiner Mutter, die Offenbarung Gott-Vaters in drei Gestalten hatte er in den Arbeiten der vorhergehenden Jahre erschöpft. Das weite Gebiet der Legende bot neuen Stoff. Aber Dürer hielt sich weniger an die Geschichte als an die Personen der Heiligen. Die Darstellung derselben in einzelnen Figuren oder Gruppen kennzeichnet namentlich die Periode, die wir vor Augen haben, selbst in einem Theile der Malereien, die Dürer darin ausführte. Suchen wir nach Gründen dieser Erscheinung, so bieten sich mehre Anhaltspunkte dar, die aus dem bisherigen Leben und Wirken Dürer's mit Wahrscheinlichkeit hervorgehen. Einmal mochten sein reines, natürliches Gefühl und sein guter Geschmack ihn abhalten, sich auf das widrige Gebiet der Märtyrergeschichten zu begeben, aus dem Andere um diese Zeit noch manche der abscheulichsten Darstellungen zu Tage förderten. Andererseits mochte Dürer, der nun eine gewisse Höhe des Verdienstes und der Anerkennung erstiegen hatte und sich in dem ganzen Werthe seiner Person fühlen durfte, eine, wenn auch unbewußte Genugthuung darin finden, in Darstellung anderer bedeutender Persönlichkeiten sein eigenes Wesen wie in einem Spiegel zu beschauen. Unter den Heiligen, die er in dieser Zeit ausführte, befinden sich keine weiblichen, auch wenige der jugendlicheren; sondern es sind vorzugsweise ältere, gesetzte Männer, die ihren Schein nicht im raschen Schwunge der Begeisterung, sondern in der Ausdauer harten Kämpfens und Wirkens erlangten.

Zwar finden sich noch mannigfache Nachklänge aus der vorhergehenden Zeit. Dürer stach im Jahre 1514 noch zwei Marienbilder, auf dem einen die Himmelskönigin auf dem Halbmonde ohne Krone, auf dem anderen die irdische Mutter an einer Mauer sitzend; im Jahre 1516 eine Maria auf dem Halbmonde mit Krone und Scepter; 1518

Maria, von zwei Engeln gekrönt, 1519 eine säugende Maria, 1520 Maria mit dem Kinde in Windeln und Maria, von einem Engel gekrönt, sämmtlich kleine, anmuthige Blättchen, zum Theil vollendet in der Arbeit, aber ohne tiefere Bedeutung und neue Momente in der Auffassung. Man sieht, daß solche Marienbildchen sich gut verkauften und Dürer sorgte, immer einen Lagervorrath zu haben. — Im Jahre 1515 gab er zwei neue Radirversuche heraus, Christus am Oelberge betend, wozu die Federzeichnung in der Albertinischen Sammlung befindlich, und den leidenden Heiland sitzend; 1516 einen dritten: das Haupt Christi auf dem Schweißtuche und die Leidenswerkzeuge von fliegenden Engeln getragen. Von 1516 ist auch ein Holzschnitt: Christus am Kreuze, zu den Seiten Maria und Johannes, umgeben von einer rahmenartigen Einfassung, in deren Obertheile wir Gott-Vater und die Taube des heiligen Geistes, von Schaaren kleiner Engel umgeben, erblicken. In den beiden Seitenleisten sind zwischen Weinranken vier Engel angebracht, welche Leidenswerkzeuge tragen; die untere sehr schmale Leiste füllt ein Blatt- und Blumengewinde. Erfindung und Zeichnung sind zwar Dürer's würdig; doch der geistige Inhalt ist, die schöne Figur des Johannes abgerechnet, nicht sehr bedeutend. Maria ist reine Nachbildung der Ueberlieferung; die Figur Christi den alten hölzernen Herrgottsbildern nicht unähnlich. Da man den Holzschnitt in einem 1517 bei Hölzel zu Nürnberg gedruckten Eichstädter Missale, sodann in einer von Peypus herausgegebenen Luther'schen Bibelübersetzung von 1524 wieder findet, tritt der Gedanke nahe, daß er von vornherein die Bestellung eines Buchhändlers gewesen sei [83]).

Bedeutender als diese gedruckten Blätter ist ein kleines Gemälde von 1514, ein Haupt Christi mit der Dornen-

krone, gerade von vorn gesehen, von sehr sorgfältiger Behandlung und ernstem Ausdrucke. Es existirt drei Mal und zwar in der Sammlung der Aula zu Göttingen, im Besitze des Großhändlers Merkel zu Nürnberg und in der Universitätskirche zu Innspruck. Nur ein Nebeneinanderhalten der Bilder könnte entscheiden, welches den meisten Anspruch auf Echtheit hat. Heller bezweifelt zwar das dritte, das um ein Jahr später datirt ist. Unmöglich wäre es aber nicht, daß wenigstens die zwei ersten von Dürer oder zum Theil aus seiner Werkstatt herrührten, indem seine Hand bei jedem das Beste gethan. Es waren dies Bilder, wie sie sich immer gut verkaufen ließen, und warum sollten beliebte Stücke zu jener Zeit nicht so gut öfter bestellt oder auf den Verkauf wiederholt sein, wie heut zu Tage? — Im Inventare des Willibald Imhof von 1573 wird noch ein Täfelein mit dem Bilde der heiligen Veronika, welche das Schweißtuch mit dem gekrönten Bilde Christi hält, ebenfalls vom Jahre 1514, als Arbeit Dürer's angegeben. Wohin dieses Bild gekommen, findet sich in den späteren Aufzeichnungen der Familie nicht [84]). —

Eine Geburt Christi von 1514 befand sich unter den Handzeichnungen der Crozat'schen Sammlung zu Paris, vielleicht dieselbe, die gegenwärtig in der Albertinischen Sammlung aufbewahrt wird. Eine Maria mit dem Kinde von 1514, im oberen Theile nur leicht mit der Feder skizzirt, im unteren als Gewandstudie mehr ausgeführt, nahm die erste Stelle in der mehrerwähnten Grünling'schen Sammlung ein. Eine Maria mit dem Kinde, an einem Zaune sitzend, mit 1519 bezeichnet, findet sich im Britischen Museum; ein Leichnam Christi, von den Seinigen betrauert, vom selben Jahre, in der Albertinischen Sammlung.

Andererseits fallen die Gegenstände, an denen Dürer nun in anderer Weise seine Kunst bethätigte, auch schon

in die letzten Jahre des besprochenen Zeitraums hinüber. Schon von 1513 ist die Darstellung des heiligen Colomann in Holzschnitt, auf die wir später zurückkommen müssen; vielleicht aus noch früherer Zeit der Einsiedler Paulus und Abt St. Antonius, die einander gegenüber sitzen. — Von 1514 aber sind zwei herrliche Kupferstiche, St. Paulus und St. Thomas, die, wie es scheint, den Beginn einer Reihenfolge der zwölf Apostel abgeben sollten. Dürer fügte in späteren Jahren noch einige Figuren hinzu, doch brachte er das Dutzend nicht zu Stande. — Ohne Jahreszahl, doch diesen Jahren angehörend, ist eine Reihe trefflicher Holzschnitte, welche einzeln oder gruppenweise zusammengestellte Heilige vorführen. So haben wir den gefeierten Nürnberger Schutzpatron St. Sebald, auf einem Säulenfuße stehend, mit seiner Stiftung, der Sebalder Kirche in der Hand, vor einem verzierenden Baldachin von Weinlaub, der mit Wappenschilden behangen ist, in den ersten Abdrücken von einem lateinischen Gedichte des Konrad Celtes begleitet [85]); ferner ein anderes Standbild desselben Heiligen in einer Nische vom Jahre 1518; sodann Johannes den Täufer und St. Hieronymus, die drei heiligen Bischöfe Nikolaus, Ulrich und Erasmus und den heiligen Papst Gregorius mit St. Stephanus und St. Lorenz, den beiden heiligen Diakonen, zu seinen Seiten. Eine Darstellung des heiligen Willibald befindet sich auf der Rückseite des erwähnten Crucifixes von 1516 im Eichstädter Missale. Als Hauptblatt gehören hieher auch die sogen. acht österreichischen Heiligen, von denen weiter unten die Rede sein wird. — Eine weitläufige Beschreibung all' dieser Blätter würde um so unnützer sein, als man mit Worten doch nie den ganzen Inhalt eines Kunstwerkes ausdrücken kann, namentlich wenn es auf irgend eine Art in das Gebiet der Plastik fällt und an einer einzelnen Figur durch die unbe-

schreibbaren Linien der Bildung, Haltung und Bewegung des Körpers und Gesichtsausdruckes den Gedanken des Künstlers kund gibt. Die Anführung von Nebendingen ist in diesem Falle ebenfalls unnöthig, da diese meistens aus den Beigaben der Heiligen bestehen, die aus der früheren Kunst bekannt und von Dürer nicht in ungewohnter Weise angebracht sind. Im Allgemeinen ist zu sagen, daß alle diese Figuren schöne, kräftige Gestalten sind, stark an Körper und Geist, echte Männer, die dem Schicksale, das sie zu Heiligen machte, gewachsen waren. Dasselbe gilt auch von einigen Malereien und Handzeichnungen aus dieser Zeit, die ganz aus demselben Kreise der Anschauung genommen sind. In der Gallerie der Uffizien zu Florenz befinden sich die Köpfe der Apostel Philippus und Jakobus vom Jahre 1516, mit Wasserfarben auf Leinwand gemalt, „kräftig modellirt und von bedeutendem, energischem Charakter". Kaiser Ferdinand III. schenkte diese Bilder an den damaligen Großherzog Ferdinand II. von Toskana bei dessen Besuche in Deutschland. — In der Imhof'schen Sammlung befand sich der Apostel Simon, in derselben Weise ausgeführt, vielleicht ein Nebenstück zu den vorigen, doch vom Jahre 1518. Dieses Bild wurde von dem mehrfach genannten Hans Hieronymus Imhof mit anderen Stücken der Sammlung, obwohl es schon sehr schadhaft und abgeschossen war, für 150 Thlr. nach Amsterdam verkauft. — Eine sehr schön ausgeführte Federzeichnung, der heilige Paulus sitzend, in der rechten Hand das Schwert haltend, die linke auf ein Buch legend, wird in der Albertinischen Sammlung aufbewahrt; ein lesender Heiliger, in der linken Hand eine Palme haltend, auf graues Papier gezeichnet mit weißen Lichtern, vom Jahre 1520, im Britischen Museum.

Bedeutender aber und interessanter aus dieser Zeit sind die Darstellungen aus dem Leben — bedeutender, weil Dürer

die ganze Fülle seiner technischen Meisterschaft und den vollen Reichthum seiner Erfindungs- und Bildungskraft an ihre Ausführung setzte, und interessanter, weil er in diesen Darstellungen nicht vorzugsweise den überlieferten Gedanken einer vergangenen Zeit, sondern den Inhalt seines eigenen, durch Erfahrung gereiften und durch rastlose innere Arbeit, so wie durch bedeutende äußere Anregungen auf die Höhe der Zeit gehobenen Geistes offenbarte. Wir haben hier vor Allem seine großen Kupferstiche in Betracht zu ziehen und unter diesen wiederum die berühmte Dreizahl, die stets zu seinen Hauptarbeiten gerechnet wird, nämlich den heiligen Hieronymus, die Melancholie und Ritter, Tod und Teufel.

Dürer greift, um das Schönste und Beste zu spenden, in seine nächste Umgebung. Er versetzt uns in ein Nürnberger Gemach, das reichlich mit allen Bedürfnissen ausgestattet ist, welche man in der Wohnstube gern zur Hand hat, seinen schönsten Schmuck aber durch die Sonne erhält, die freundlich durch die kleinen runden Fensterscheiben eben hereinscheint und deren bunte Spiegel auf die Wand malt. Selbst die Fasern der braunen Holzdecke erglänzen in ihrem Scheine; das hellste Licht fällt auf den großen, altväterisch gestalteten Eichentisch, der nach der einen Ecke des Zimmers hingerückt ist. An der Rückwand bemerken wir die große Sanduhr, die in einer wohlgeordneten Hauseinrichtung nicht fehlte, das Wandbrett mit dem Lichtstock, den Balsamflaschen und der Schachtel mit Hausmitteln; darunter angeschlagene Lederriemen mit dahintergesteckten Briefschaften und einer großen Scheere, daneben Rosenkranz und Bürste in friedlicher Gemeinschaft. In einer Mauernische steht der Weihkessel mit dem Sprengwedel. An den Wänden umher sind Bänke mit weichen Kissen angebracht; mit einem solchen auch ein freistehender hölzerner Sessel von gemächlicher Breite

belegt. Einige starke Foliobände in der Fensternische und auf der Bank und ein kleines Crucifix auf dem Tische deuten an, daß der Bewohner dieses Zimmers ein gelehrter und frommer Mann ist; ein Cardinalshut neben dem Stundenglase an der Wand verräth in ihm bald den heiligen Kirchenlehrer Hieronymus. Als mächtiger Greis mit hoher, glänzender Stirn, ausdrucksvollem Gesichte und langem, bauschendem Barte sitzt dieser hinter dem Tische, an einem kleinen Pulte schreibend. Ein mäßiger Heiligenschein schwebt über seinem kahlen Scheitel; Ruhe und Behagen malen sich im Antlitze und verbreiten sich rings in der Sphäre, worin er waltet. Der ehrwürdige Vater lebt in Frieden mit sich, mit der Welt und mit Gott; weder innerer Zwiespalt noch ein Zerwürfniß nach außen stören mehr den Einklang seines Gemüthes. Aber der Friede, in welchem er lebt, ist kein todter; er erhält sich lebendig durch das Streben, das Reich des Friedens auch in der Welt zu verbreiten. Hieronymus denkt, und empfindet darin sein Glück; er schreibt, und genießt so sein Verdienst. Wenn aber die Gedanken ruhen wollen, begibt er sich in's Freie, in sein Gärtchen; und daß er auch hier Segen gepflanzt, zeigt ein ungeheurer Kürbis, den er als Triumph seines Gartenbaues an der Decke des Zimmers aufgehängt hat. Ein Paar dickfohliger Holzpantoffeln, die eben unter die Bank geschoben stehen, beweisen, daß er auch für die Erholung mit aller Bequemlichkeit versehen ist. Des Heiligen Freund und gewöhnlicher Begleiter, der Löwe, fehlt auch hier nicht; der Künstler hat diesem sogar noch einen Gefährten, einen spitzartigen Dachshund zugesellt. Beide haben sich in traulicher Nähe im Vordergrunde in den Sonnenschein hingestreckt. Den Dachshund hat der süße Schlummer überwältigt, aber aus seinem Mundwinkel liest man noch, welches Wohlbehagen ihn erfüllte, als er Abschied vom Bewußtsein nahm. Der stärkere Löwe läßt dieses nur

fahren, soweit es nicht die letzte wonnige Empfindung des Daseins mit fortnimmt. Seine Augen nicken; die kurzen Ohren treiben ein leichtes Spiel, um das richtige Gleichmaß zwischen Schlaf und Wachen zu controliren; die mächtige Hinterklaue gleitet und wird wieder angezogen, um die straffere Haltung des Körpers zu behaupten. Auch über den Thieren waltet der Friede. Selbst der Schädel, der als Aushängeschild des heiligen Handwerks nicht fehlt und auf der Fensterbrüstung liegt, schaut ganz vergnüglich drein und scheint aus dem Sonnenstrahle noch einiges Wohlempfinden in sein dürres Gebein zu ziehen. Die ganze Darstellung ist ein Bild echter deutscher Gemüthlichkeit, und diese so in ihrem ganzen und vollen Wesen charakterisirt, daß wir hier, wenn irgendwo, ihren Grund und ihre Bedeutung erkennen lernen. — Es ist die richtige Stellung und Lösung der Frage des Lebens, die uns in allen Fällen den innern Frieden verbürgt und erlaubt, der Empfindung und dem Glücke des eigenen Daseins uns hinzugeben, ohne zur Ausfüllung der inneren Leere ewig nach Eindrücken von außen zu haschen, in und aus der Tiefe des Gemüthes recht zu leben und zu handeln, ohne immer den kargen Gedanken zu Rathe und zu Hülfe zu ziehen. Die Uranlage und den Grundcharakter unseres Volkes hat Dürer in diesen einfachen Zügen zu Tage gelegt, wie kein Anderer mit größerem Aufwande es vermocht hat; das unscheinbare Bild ist ein wahres Kleinod der deutschen Kunst. Kugler urtheilt, daß selbst Gerhard Dow, der gemüthvollste unter den holländischen Genremalern, nichts so Anziehendes und Inniges geschaffen habe, wie dies Blatt, welches auch in den geringfügigsten Nebendingen den Stempel eines edlen, liebevollen Geistes trägt. In den Inhalt der Darstellung versenkt, übersieht man sogar leicht, was sonst das Auge und Urtheil am ersten zu befriedigen pflegt, daß die Ausführung ein wahres

Wunder der Kupferstechkunst bietet. Nicht genug, daß hier die Zeichnung bis in's Kleinste mit seltener Meisterschaft durchgeführt ist, Dürer brachte im Stiche auch die vollkommene Wirkung der Malerei hervor und gebrauchte den Grabstichel wie einen Pinsel. Das Spiel der Sonnenstrahlen in der Luft und auf den einzelnen Gegenständen ist mit unnachahmlicher Wahrheit wiedergegeben. Man darf nur eine der vielen, zum Theil trefflichen Copieen mit dem Originale vergleichen, um der ganzen Meisterschaft Dürer's inne zu werden.

An ganz anderen Ort und in andere Stimmung versetzt uns das zweite Blatt. Wir befinden uns am Ufer des Meeres, über das ein Regenbogen aufsteigt und ein großer Komet seine Strahlen versendet. Im Schutze eines Bauwerkes von Stein sitzt ein junges Weib von mächtigem Wesen. Sie trägt bürgerliche Kleidung, Tasche und Schlüsselbund der Hausfrau; aber ein wuchernder Laubkranz um ihre Stirn deutet an, daß sie ihre Ehre nicht am häuslichen Herde sucht; ein gewaltiges Flügelpaar außerdem, daß sie zu den irdischen Wesen nicht gehört. Ihren Namen lesen wir auf den ausgebreiteten Flughäuten einer drachenartigen Fledermaus, die durch die Luft zieht. Das Weib ist die Melancholie. Aber der erste Blick auf die gewaltige Gestalt zeigt, daß an diesen Begriff im heutigen Sinne nicht zu denken ist. Melancholie, Weltschmerz und was damit zusammenhängt, waren im gesund und kräftig aufstrebenden Beginne des 16. Jahrhunderts unbekannte Seelenstimmungen. Sie bedeutet vielmehr das sinnende, spekulirende Element im Wesen des Menschen, und diesen ihren Charakter drückt ihre ganze Haltung und Umgebung aus. Zusammengekauert sitzt sie da, den Arm auf's Knie, das Haupt auf die geballte Hand gestützt; ihr tiefhergeholter Blick geht weit in die Ferne. Ein Buch liegt auf ihrem Schoße, die eine Spitze eines geöffneten

Zirkels hält sie in der Rechten. Umher befinden sich die mannigfaltigsten Werkzeuge, wie sie damals in den Händen der Mechaniker, Alchymisten, Aerzte und anderer Gelehrten waren, die der Statur ihre Geheimnisse abzulocken trachteten; außer einem Schreibzeuge, Winkelmaße, Richtscheid, Säge, Hebel, Hammer, Schmelztiegel, eine Kugel, ein Vieleck u. s. w. Wie bezeichnend ist ein Mühlstein, der neben ihr steht, für die zermalmende Dialektik, welche die Dinge in Atome mahlt, um sie zum Gedanken wieder zusammenzubacken. Mit dieser Arbeit scheint ein kleiner, krausköpfiger Genius beschäftigt, der mit einem Teppich unter sich auf dem Mühlsteine sitzt und eifrig auf eine Tafel schreibt. Ein hagerer Windhund, der neben der Göttin liegt, ist gewiß das passendste Bild für den verfolgenden Gedanken, der rasch und sicher erhascht, worauf er den Lauf richtet. Eine Leiter, die an der Mauer lehnt, deutet die Richtung des Gedankens nach oben an. Ueber dem Genius hängt die Wage, in welcher die Gegensätze in's Gleichgewicht gebracht werden. Daneben ist die Sanduhr und eine Tafel mit dem wunderbaren Zahlenquadrate befestigt, deren einzelne Ziffern, von allen Seiten zusammengerechnet, immer dieselbe Summe ergeben. — So verschiedenartig diese Darstellung auch neben der vorigen erscheint, so steht sie doch mit ihr in einem innigen Zusammenhange und kann gewissermaßen als Nebenstück betrachtet werden. Der zum Bewußtsein seiner selbst gekommene Mensch will auch die Welt außer sich erkennen; die Ruhe des Gemüths und der Seelenfrieden im Menschen fühlen sich nicht vollkommen sicher, so lange sie nicht wissen, daß auch die Außenwelt ihren Gesetzen huldigt. Da senden sie den Verstand aus, um Höhen und Tiefen des Lebens zu durchforschen, und das logische und sittliche Urtheil folgt nach, um über die Entdeckungen zu richten. Aber dieses fühlt sich alsbald schmerzlich genug berührt; die Welt ist nicht, wie unser sitt-

liches Bedürfniß sie fordert. Dieses sieht sich verletzt und zum Kampfe für seine eigene Befriedigung aufgefordert. Da werden ganz neue Mächte im Menschen wach und zu Hülfe genommen: Kraft, Muth und Ausdauer. Aber zur Gewinnung des Sieges kommt Alles darauf an, daß das ursprüngliche Gefühl, die Klarheit in Herz und Auge nicht verloren gehen und der Mensch immer im Sinne behalte, wofür er kämpft. Auch diese Wendung unseres geistigen Lebens, diese Seite des deutschen Charakters — denn daß derselbe vorzugsweise dem deutschen Volke angehöre, zeigte eben damals, als diese Bilder entstanden, die Geschichte — hat Dürer in einer eigenen Darstellung behandelt.

Auf dem dritten Blatte versetzt der Künstler uns in eine Felsenschlucht, deren schwarze Wand fast bis an den oberen Rand des Bildes ragt; nur durch dürre Aeste knorrigen Gestrüpps erblicken wir ein Stück des reinen Himmels und eine Burg, die in der Ferne von Berges Höhe herabschaut. Die Tiefe bildet ein steiniger, pfadloser Grund, deren Bewohner eine große Eidechse charakterisirt. Ein Schädel liegt in der Ecke auf einem Steinhaufen und spricht mit seinem zerborstenen Gebein von finstern Thaten, die hier geschehen. Dennoch bildet dieses Thal den Weg zu einem Ziele, wohin Pflicht und Beruf den Menschen fordern können. Ein Ritter reitet eben diesen Weg, wohl gewaffnet mit schimmernder Rüstung, Schwert und Lanze, von kräftigem Rosse getragen und von einem großen, zottigen Hunde begleitet, ein Bild deutscher Kraft und echten Muthes. Diese, die der Reiter schon oft erprobt, soll er hier von neuem zeigen. Wie er seines Weges zieht, drängen sich zwei scheußliche Gespenster, Tod und Teufel, zu ihm heran. Der erstere, der auf bärtigem Todtenkopfe eine mit Schlangen durchflochtene Krone trägt, um ihn als Herren der Welt zu bezeichnen, reitet auf lahmer Mähre neben dem Ritter her und hält ihm grinsend das

Stundenglas entgegen. Der Teufel, so schrecklich wie die Einbildung ihn erfinden kann, mit einem Hakenspeere bewaffnet, streckt die Klauen nach dem Ritter aus. Aber dieser, der nicht zum ersten Male den beiden begegnet, läßt sich nicht schrecken; er sieht nicht rechts und nicht links, zieht den Zügel des Rosses straffer an, drückt die Lanze an die Schulter und verfolgt ohne Wanken seinen Pfad. Der tiefe Ernst in den Zügen seines gefurchten Gesichtes, das eisern ist wie sein Kleid, bleibt unbewegt; hinter den herabgezogenen Augenbrauen wohnt ein Gedanke, der allein ihn rührt und in dessen Verfolgung Tod und Teufel ihn nicht irren können. Der treue Hund, an solche Fahrten gewöhnt, zieht wie sein Herr still und ernst, aber geraden Laufes seine Straße. — Man hat dieses Blatt, dessen bedeutungsvolle Darstellung von meisterhafter Ausführung noch mehr gehoben wird, den Reformationsritter nennen wollen, ohne daran zu denken, daß es mehre Jahre vor dem Ausbruche der Reformation entstand. Und doch liegt diese Bezeichnung so nahe und erscheint so passend, daß man leicht darüber das Vorgreifen in der Zeit übersieht. In der That schickte ja eben damals das deutsche Volk sich an, solch' einen Weg zu betreten. Und Schreckgeister zogen mit und lagerten sich entgegen, in denen die Wirklichkeit des Künstlers Phantasie noch überbot. Man hat auch gemeint, Dürer habe Franz von Sickingen, als echtestes Vorbild eines Reformationshelden, unter dem Bilde dieses Ritters darstellen wollen [86]). Doch müssen wir auch hiebei in Betracht ziehen, daß 1513 jener dem Künstler noch wohl nicht in dem Lichte erscheinen konnte, wie uns heute. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß Dürer, wenn er bei Darstellung dieses ehrenfesten Reiters an eine bestimmte Persönlichkeit dachte, einen seiner Mitbürger und besten Freunde, von dem weiter unten die Rede sein wird, vor Augen hatte. Doch ist wohl sicher, daß Dürer kein bloßes Portrait

darstellen wollte. Wir dürfen gewiß ganz in seinem Sinne den echten deutschen Mann, die Versinnlichung und Verherrlichung der einen Seite unseres Volkscharakters darin erkennen, das Hangen am Prinzipe, an der Idee, das jeden echten Sohn unseres Stammes von Jugend auf kennzeichnet, die Kraft und den Muth, die im Streben, jene zu verwirklichen, vor den Tiefen und Schrecken des Lebens nicht zurückscheuen. — Das Blatt hat von jeher die größte Aufmerksamkeit erregt; man hat den Stich öfter in ein Gemälde umgesetzt. Daß die Copieen in Kupferstich nicht so zahlreich sind, wie bei manchem anderen Blatte Dürer's, rührt wohl von der unendlichen Schwierigkeit der Ausführung her. Die beste Copie fertigte Wierx gegen Ende des 16. Jahrhunderts und zwar von der Gegenseite.

Wir haben bei Betrachtung dieser drei Hauptblätter Dürer's uns erlaubt, von der Zeitfolge ihrer Entstehung abzusehen und sie vielmehr nach ihrem logischen Zusammenhange, wie derselbe uns entgegentrat, zusammenzustellen. Das zuletzt genannte Blatt ward, wie schon erwähnt, 1513 gefertigt; die beiden anderen tragen die Jahreszahl 1514. Ob Dürer selbst bei Anfertigung dieser kostbaren Stiche sich deren inneren Zusammenhang klar gemacht habe, wagen wir nicht zu bestimmen. Jedenfalls aber läßt sich sagen, daß er bei allen dreien die Absicht hatte, etwas Bestes zu liefern, und den mit wahrer künstlerischer Begeisterung und höchster Meisterschaft behandelten Stoff aus dem tiefsten und reinsten Borne seines eigenen, die ganze Wesenheit seiner Zeit und seines Volkes bergenden Innern entnahm. So verschlägt es wenig, was der Künstler mit Absicht aus seiner Seele hervorholte und was unbewußt sich hervordrängte; er gab jedenfalls ein bedeutendes, kostbares Stück unseres eigenen Selbst und wir dürfen auf alle Weise suchen, es zu erklären und zu verstehen. — Daß Dürer diese Blätter auch bei sich in einen

gewissen Zusammenhang brachte, scheint aus dem fast gleichen Umfange hervorzugehen, den er ihnen gab; sie weichen in der Größe nicht über zwei Linien von einander ab. Auf dem Stiche der Melancholie steht neben dem Namen derselben eine römische Eins. Es ist wahrscheinlich, daß er die Absicht hatte, die vier Temperamente, die um jene Zeit eine so große Rolle spielten, darzustellen und daß der I. noch eine II., III. und IV. folgen sollten. Oder soll das S auf dem Stiche Ritter, Tod und Teufel vielleicht den Sanguiniker bedeuten und der heilige Hieronymus den Pflegmatiker vorstellen? — Dann würde auch das letzte Blatt der Bezeichnung schwerlich entbehrt und die Melancholie, als der spätere Stich, wohl nicht die erste Nummer erhalten haben. Hätte Dürer wirklich den Plan gehegt, der Melancholie noch drei ähnlich gedachte Seitenstücke zuzugeben, müßten wir sehr bedauern, daß er denselben nicht zur Ausführung gebracht. Wir würden um drei gleich inhaltvolle Blätter gern die zunächst zu nennenden hingeben.

Einen weit weniger glücklichen Griff that Dürer, als er sich zur Ausführung der von ihm selbst sogenannten Nemesis anschickte [87]). Es ist dieses Blatt bereits ein Vorgänger der kalten Allegorieen, worin die moralisirende Verstandesrichtung vom Ende des Jahrhunderts bis zum Uebermaße sich genug that und womit alle wahre Kunst zu Grabe getragen ward. — Wir sehen auf dem in Rede stehenden Blatte eine nackte, geflügelte Frau — zwar in Weise des Dürer'schen Ideals gezeichnet, das aber nichts weniger als schön und hier sogar sehr häßlich ist — auf einer Kugel stehend, die von Wolken getragen wird. In den Händen hält sie einen Becher und einen Zaum. Unter den Wolken breitet sich in nächtlichem Dunkel eine Landschaft mit schroffen Felsgebirgen und einem von zwei Flüssen umströmten Städtchen aus. Sandrart fabelt, daß dieses letztere den Geburtsort von

Dürer's Vater vorstelle. Ein Blick auf die Gegend zeigt aber, daß sie reines Phantasiegebilde ist. Es gibt weder auf der Erde solche Berge, noch hat es in Ungarn je solche Dörfer gegeben. Und wie hätte Dürer erfahren sollen, was der weit entlegene Ort, woraus sein Vater vor so langer Zeit ausgewandert, für ein Aussehen gehabt? — Der erste Entwurf zu diesem Stiche, eine äußerst fein ausgeführte Federzeichnung, befindet sich im Britischen Museum.

Der umfangreichste unter allen Dürer'schen Stichen, der wie der vorige ohne Jahreszahl, doch so ausgeführt ist, wie die oben besprochenen Hauptblätter und mit denselben offenbar in eine Zeit fällt [88]), behandelt die Legende des heiligen Eustachius. Wir sehen diesen im Walde, in altdeutscher Jagdkleidung, vor dem Hirsche knieend, der mit einem Crucifixe zwischen dem Geweih dem frommen Waidmanne erscheint. Das Pferd desselben ist an einen Baum gebunden; seine fünf Jagdhunde verhalten sich ruhig im Vordergrunde. Durch die Waldbäume erblickt man auf einer Höhe eine Burg mit vielen Thürmen, Dächern, Zinnen u. s. w. Alles Einzelne ist vortrefflich gezeichnet; das Ganze ein hübsches Jagdbild, doch ohne tiefere Bedeutung. Das Blatt war übrigens von jeher sehr hoch geschätzt. Kaiser Rudolf, der in den Besitz der Platte kam, ließ diese vergolden; doch kam sie später aus dem kaiserlichen Schatze wieder in Privathände. — Dürer soll denselben Gegenstand auch gemalt haben, woran eine von Heller mitgetheilte Anekdote sich knüpft.

Im Jahre 1514 fertigte Dürer noch, wir möchten sagen zu seiner Erholung, zwei kleine Stiche: ein tanzendes Bauernpaar und einen Sackpfeifer, jenes voll ausgelassener Lustigkeit sich im Kreise schwingend, dieser in aller Gemüthsruhe an einem Baumstamme lehnend und sein Instrument spielend. Die Ausführung dieser Blättchen geht nicht weiter, als es der Gegenstand erfordert, doch sind sie

als Darstellungen aus dem wirklichen Leben, zu dem Dürer nach langer Unterbrechung zurückkehrte, von besonderem Interesse. Im Jahre 1516 begab er sich auch noch einmal auf das Gebiet der antiken Fabel, indem er in einer größeren Radirung höchst abenteuerlich den Raub der Proserpina darstellte. Auf einem anderen geätzten Blatte von 1518 sehen wir in reicher Landschaft eine große Kanone nebst einigen Türken. — Ein Nebenstück zu den beiden obengenannten Genrebildchen stach Dürer 1519, einen Bauern und eine Bäuerin auf dem Markte, in ähnlicher Weise ausgeführt.

Wir sehen zwar nach Aufführung der letzteren Reihe von Blättern einen Widerspruch sich erheben, wenn wir den heiligen Hieronymus und St. Eustachius zu den Darstellungen aus dem Leben zählen. Wir hoffen aber, daß der Einsichtige uns verstehen wird, wenn wir nur andeuten, daß wir den dargestellten Personen an sich nichts von ihrer Würde rauben wollen, daß wir aber meinen, Dürer habe sie nicht sowohl von Seiten ihrer Heiligkeit, als vielmehr in einer Lage und Stimmung aufgefaßt, worin jeder fromme Christ sich hätte befinden können, und daß wir diesen allgemein menschlichen Charakter, der in ihren Darstellungen herrscht, vorzugsweise auffassen und darnach sie einordnen zu dürfen geglaubt haben. Wir würden nie den kleinen, sonst eben so interessanten Kupferstich von 1519, den heiligen Antonius vor der Stadt, hieher zählen, in welchem der Künstler eine ganz andere Geistesrichtung mit unnachahmlicher Wahrheit vorführt. Wir haben in diesem Heiligen, der nah vor den Thoren einer reich und buntgruppirten Stadt, in seiner über den Kopf gezogenen Kutte sich abschließt vor dem Leben, das ihre zahlreichen Häuser, Mauern, Thürme, Thore, Brücken u. s. w. verkünden, ein Bild des wahren mittelalterlichen Fakirthums. Wie er auf nacktem Boden zusammengekauert aus seinem kleinen Buche in vollen Zügen den Honigseim der gewohnten

Formeln einschlürft, deren jede in seinem Munde ein Preislied auf sein eigenes Verdienst wird! Bis in die Fingerspitzen dringt das Gefühl der bequem erlangten Wichtigkeit und zeigt sich noch im Spiele, das die großen Zehen mit einander verführen. An hoher Stange sind sein Doppelkreuz und seine Glocke aufgepflanzt, fast wetteifernd mit den Thürmen der Stadt, um weit hin das verdienstliche Werk zu verkünden, das eben unten verrichtet wird. —

Auch in dieser Zeit seiner höchsten Blüthe verschmähte Dürer nicht, von Seiten eines untergeordneten Interesses seinen redlichen Gewinn zu ziehen. Im Jahre 1513 ward aus Indien an den König Emanuel in Lissabon ein Nashorn gebracht, von welchem irgend ein Freund an Dürer eine Zeichnung mit einer kurzen Beschreibung lieferte. Diese gab letzterer im Jahre 1515 in einem umfangreichen Holzschnitte heraus, der ebenfalls eine beigedruckte Beschreibung des seltenen, seit den Zeiten der Römer in Europa nicht mehr gesehenen Thieres enthielt. Und es scheint, daß Dürer gute Geschäfte mit diesem Blatte machte. Es erschienen zwei Auflagen, die sich durch den Druck des Textes unterscheiden. Die Abdrücke ohne Text rühren wahrscheinlich von Dürer's Erben her. Später kam der Holzstock nach Gravenhagen in den Niederlanden, wo der Abdruck mit holländischer Beschreibung versehen wurde. Auch fertigte man hier eine zweite Platte und gab Tondrücke heraus. Hans Liefrinck in Antwerpen copirte das Blatt und gab es mit holländischem und mit französischem Texte heraus. Noch mehre andere Nachbildungen sowohl in Holzschnitt wie in Kupferstich erschienen im Laufe der Zeit und die Dürer'sche Zeichnung diente noch lange, obwohl sie die Gestalt des Thieres nicht ganz richtig gibt, als Muster für die Abbildungen in naturgeschichtlichen Büchern. — Die Originalzeichnung, wonach Dürer den Holzschnitt gefertigt, besaß in der Mitte des vorigen Jahr-

hunderts der berühmte Dr. J. Sloane zu London. Gegenwärtig wird sie im Britischen Museum bewahrt.

Eine besondere Klasse von Arbeiten dieser Zeit bilden die für Kaiser Maximilian ausgeführten Werke, die wir in Folgendem zusammenfassen.

Der genannte Fürst besaß regen, wenn auch wenig gebildeten Sinn für die schönen Künste und hatte bereits angefangen, mit Hülfe der Augsburger Künstler, namentlich des trefflichen Hans Burkmair, in seinem Sinne, d. h. zur Verherrlichung seiner eigenen Person, sie auszubeuten.

Kannte er Dürer und dessen Arbeiten noch nicht früher, so mußte er sie kennen lernen, als er 1512 nach Nürnberg kam. In dem später zu nennenden Freibriefe, den er für den Künstler ausstellte, gesteht er, indem er von dessen Verdiensten spricht, daß er darüber „oftmals berichtet" sei. Die nächste Vermittlung geschah wahrscheinlich durch Stabius, der den Kaiser begleitete und sich länger noch als dieser zu Nürnberg aufhielt [89]). Er stand ohne Zweifel mit Pirkheimer und Anderen, bei denen Dürer wohl gelitten war, in engem Verkehre. Anlaß zu näherer Verbindung gaben einige später zu besprechende kleinere mathematische Arbeiten, für welche Stabius die Hülfe Dürer's in Anspruch nahm. Kannte der Kaiser den Künstler aber erst, so war die Lust, die Kunst des letzteren auch für sich zu nutzen, gewiß bald rege; schade, daß ihm nicht einfiel, seine Hofburg in Wien ausmalen zu lassen! Es entsprang in seiner Phantasie ein ganz eigenthümlicher Gedanke und thürmte sich zu einem Gebäude auf, das um so ungemessener, je weniger jene künstlerisch gebildet war. — Oder ging die erste Idee der Ehrenpforte von Stabius aus? — Man kann aus dem Charakter der Personen und Umstände Manches vermuthen, doch Nichts mit Gewißheit schließen. Jedenfalls arbeitete Stabius, wenn auch unter fortwährendem Zuthun des Kaisers, die Idee weiter aus

und entwarf den Plan zum Kunstwerke. — Dieser war kein geringerer, als des Kaisers ganze Herrlichkeit, seine ruhmreiche Abstammung, seine weite Herrschaft, Leben und Thaten in einem Bilde zu vereinigen und zwar in Gestalt eines Triumphbogens, der auf den Feldern seiner Giebelseite in Stammbäumen, Wappenreihen, Portraitfiguren, geschichtlichen Darstellungen und mannigfachem anderen Beiwerk jenes alles auf einen Blick dem Auge vorführen sollte. Ein Talent, das weniger umfassend und biegsam gewesen wäre, als das unseres Künstlers, möchte vor einer solchen Aufgabe zurückgeschreckt sein. Dürer bewältigte sie, indem er zu dem Vielen noch Viel hinzufügte und das mannigfache Einzelne so mit dem reichen Triebe seiner Phantasie überzog, daß die vielen Abtheilungen, gleichsam die Beete des Gartens, unter dem wuchernden Grün und dem Wechsel des wunderbarsten Farbenspieles sich verlieren. Das Werk sollte in Holzschnitt ausgeführt werden und es entstand, aus 92 Platten zusammengesetzt, ein Blatt von 10′ 6″ Höhe und 9′ Breite. — Nicht viel leichter, als die Ausführung des Entwurfes gewesen sein mag, ist es, eine klare Beschreibung davon zu geben.

Auf einer zu zwei Stufen erhöhten, nach vorn in geradliniger Profilirung vorschießender und zurückweichender Untermaurung erhebt sich das Gebäude, durch welches drei schmale Thore führen und das an beiden Seiten zwei dicke, runde Thürme flankiren. Ueber den drei Thoren, von denen das mittlere höher ist als die beiden anderen, steigt der Bau in drei entsprechenden thurmähnlichen Aufsätzen, die sämmtlich höher sind, als die Flankenthürme und, indem der mittlere Aufsatz sich wieder über die beiden zur Seite stehenden erhebt, die nothwendige Pyramidenform herstellen. Zu den Seiten der Thore sind Säulen mit mannigfachem phantastischen Zierrath angeordnet, die auf ihren bunten Kapitälen

die Tafeln tragen, auf denen die Darstellungen zu Lob und Ehren des Kaisers als der eigentliche Endzweck der ganzen Vorstellung angebracht sind. Neben den beiden vorderen Säulen des Hauptthores stehen in ganzer Figur zwei österreichische Erzherzoge, gewissermaßen um den durchschreitenden Kaiser zu empfangen, und Wache haltend, daß kein Unwürdiger nachgehe. An den Säulen selbst hängen sechs angekettete Harpyen als Sinnbilder der überwundenen bösen Versuchung. Auf den Säulen stehen zwei geharnischte Ritter mit großen Schilden. Zwischen diesen hängt von beiden Seiten her, von zwei Männern gehalten, eine große Fruchtguirlande, in deren Mitte, oberhalb des Thores, eine weibliche Figur die römische Kaiserkrone schwebend erhält. Ueber dieser Darstellung beginnt der große Stammbaum Kaiser Maximilians, der sich an einem schlangenförmig gewundenen Stamme nach oben erhebt. Am Fuße desselben befinden sich drei Frauengestalten: Francia, Sycambria und Troia, um den Ursprung des Kaisers von Hektor von Troja und vom Hause der Merowinger anzuzeigen. Der erste christliche Fürst am Stammbaume ist „Clodoueus der groß", wie die folgenden sechsundzwanzig in halber Figur dargestellt. Nach diesen kommt Kaiser Friedrich III., „Fridrich der andechtig", und seine Gemahlin, Leonore von Portugall, die erste Frau im Stammbaume, beide die Eltern Kaiser Maximilians. Sodann folgt dieser letztere selbst mit seiner Familie: unten in der Mitte König Philipp der Schöne von Spanien, in ganzer Figur, geharnischt, links seine beiden Söhne Karl und Ferdinand, rechts seine vier Töchter Leonore, Isabella, Maria und Katharina, über jenen Erzherzogin Margaretha, Maximilians Tochter, darüber Johanna, König Philipps Gemahlin; und dieser gegenüber Maria von Burgund, Maximilians Gemahlin. Auffallend ist, daß des Kaisers zweite Frau, Maria Bianca, fehlt. — Dieses scheint

uns vor Allem darauf hinzudeuten, daß bei Ausarbeitung des Planes Maximilian bis in's Einzelne seine Meinung dazu gab. Maria Bianca war zwar auch schon todt; aber ohne Genehmigung hätte Stabius sie nicht weglassen dürfen. Der Kaiser scheint sie nicht so gern gehabt zu haben, während Maria von Burgund bis an's Ende seiner Seele theuer blieb.

Zuoberst thront im Ornate der Kaiser selbst. Jedes Mitglied des kaiserlichen Hauses hält in der Hand den Granatapfel, das Zeichen des Ueberflusses, welches Maximilian sich als Sinnbild gewählt hatte. Wappen, Löwen, Adler, Engel als Wappenhalter und sonstiger Schmuck beleben die Darstellung. Oberhalb des Kaisers schweben zweiundzwanzig Genien mit Lorbeerkränzen, welche eben so viele Siege und Großthaten des Kaisers anzeigen. Sodann steigt das Gebäude höher in einem sechseckigen Aufsatze, auf welchem zwei Herolde und zwei Posaunenbläser sich befinden, die den Ruhm des Kaisers verkünden. Auf der mittleren Fläche des Sechseckes enthält eine große Tafel folgende Inschrift:

„Dem Allerdurchleuchtigisten grosmechtigisten Fürstn̄ vnd Herren, herren Maximilian erweltē Romischen Kaiser vnd haubt der cristenheit auch siben cristenlicher kunigreich Künig vnd erb Ertzhertzogen zu Osterreich Hertzogen zu Burgundi vn̄ Ander machtigen fürstenthumben vnd lande in Europa u. s. w. zu lob vnd ewiger gedächtnus seiner eerlichen regirung senfftmütigen grosmütigkait vn̄ siglich vberwindungen Ist disc porten der eerē mit seinen etlichen thatten getziert Auffgericht".

Ueber dem Sechseck befindet sich eine Kuppel mit einem kleinen Aufsatze in der Mitte, auf dessen Vorderfläche sich der Kaiser Maximilian zwischen allerlei Thieren befindet, durch welche Darstellung Stabius den Ruhm des Kaisers

nach Art der ägyptischen Hieroglyphen ausdrücken wollte. Daneben befinden sich noch zwei Engel, welche auf Cymbeln spielen, zwei Satyrn, die auf Schalmeien blasen, zwei nackte Weiber, die Gluthpfannen auf Stangen halten, u. a., was wohl Dürer aus seiner Phantasie hinzufügte. Neben dem Stammbaume läuft auf jeder Seite eine schmale Leiste mit den Wappen aller Länder, welche Maximilian besaß, hundert und acht an der Zahl. Das Hauptthor ist von Stabius „Die Portenn der Eeren Vnnd Macht" genannt, welches mit großen, verschnörkelten Buchstaben darin geschrieben steht; die beiden Seitenthore sind die Pforten des „Lobs" und des „Adels" [90]), wie das mittlere mit Säulen zu den Seiten, die wieder mannigfachen Schmuck tragen, verziert. Ueber ihnen befinden sich auf vierundzwanzig länglichen Feldern Darstellungen aus der Geschichte des Kaisers, die durch darüber stehende Verse erklärt werden. Diese Darstellungen gehören zum Theil zu den reichsten Erfindungen Dürer's und sind von außerordentlicher Lebendigkeit in der Auffassung. Die Kriegsscenen spielen eine vorherrschende Rolle, sind aber nicht so interessant, wie die Scenen aus dem Privatleben des Kaisers. Um von den Reimen des Stabius einen Begriff zu geben, setzen wir die Verse her, welche sich auf die Vermählung Maximilians mit Maria von Burgund beziehen:

„Das man die sach doch recht verstee
Ein furstin nam er zu der ee
Die erblich tochter von Burgund
Deshalb erdacht er solichen fund
Wie er sein kinden erblich macht
Mer fürstenthumb mit frid vnd schlacht".

Man sieht, die Verse sind so prosaisch und armselig, wie die Zeichnungen reich und schön.

Ueber diesen Geschichtsbildern schließen auf jeder Seite

eine Reihe von Fürstenbildnissen, zwei Inschriften auf einer ausgespannten Hirsch- und Löwenhaut und zwei Scheiben mit dem goldenen Vließ in der Mitte und einem blinden Amor auf zwei Widdern darüber das Gebäude nach oben hin ab.

Der schmale Raum zwischen dem Baue über dem Hauptthore und denen über den beiden Nebenthoren ist mit architektonischen Verbindungen, Ornamenten, Figuren und Symbolen ausgefüllt, in denen der Künstler seiner Phantasie freien Lauf gewährt und die ganze Kraft seines ungewöhnlichen Talentes entwickelt. Die dicken, runden Seitenthürme sind von zwei breiten Bändern umschlungen, die in mehrfachen Windungen dieselben von unten nach oben umgeben und auf ihren vorn sichtbar werdenden zwölf Flächen die Verse zu den auf der Mauer darunter stehenden historischen Darstellungen enthalten. Die Thürme sind ebenfalls mit phantastisch verzierten Kuppeln gedeckt. Den Raum zwischen ihnen und dem übrigen mittleren Gebäude nehmen schmale Leisten ein, auf denen Brustbilder der fürstlichen Vorfahren und Verwandten des Kaisers übereinander gereiht sind. Solche finden sich auch auf den hohen Fußgestellen der Säulen, welche die Leisten nach innen von den darangrenzenden Tafeln mit geschichtlichen Darstellungen über den Seitenthoren trennen. — Unter dem Ganzen läuft eine erklärende, ebenfalls in Holzschnitt ausgeführte Schrift her.

Dies etwa ist die dürftige Zergliederung des großen Werkes, welches das rechte Ansehen aber erst durch die reiche Ausstattung gewinnt, in welche der Künstler es gekleidet. Diese Menge von Verzierungen, die er an passenden Stellen in reichster Fülle, doch ohne Ueberladung, mit immer neuen, überraschenden, meist sinnreichen Erfindungen und launigen Einfällen angebracht hat, diese herrlichen größeren Figuren, die im bunten Gewirre der Zierrathen einen bedeutenden

Ruhe- und Anhaltspunkt gewähren; diese langen Reihen charakteristischer Köpfe in den Brustbildern der Ahnen des Kaisers, dieses reichentwickelte Leben in den historischen Darstellungen führen gleichsam in einen blühenden Irrgarten, darin man mit Lust umherschweift, aus dem man ungern scheidet, wenn man einmal sich hineinbegeben. Je weniger das Ganze von einem einheitlichen künstlerischen Grundgedanken erfüllt war, desto mehr überließ sich der Künstler, um sich die Arbeit dankbar zu machen, dem Spiele seiner Phantasie, desto mehr Fleiß verwendete er auf das Einzelne, und man muß sich in dieses verlieren, um das Ganze zu genießen. — Der Umfang der Aufgabe scheint dem Künstler imponirt und die Schwierigkeit seine Meisterschaft zur höchsten Anstrengung aufgerufen zu haben. Wir finden in keinem Werke Dürer's schönere Zeichnungen als hier; jedes einzelne Stück könnte als selbständiges Kunstwerk ausgehoben und geschätzt werden. Die Ausführung in Holzschnitt ist nicht weniger vorzüglich. Hieronymus Resch, der beste Formschneider seiner Zeit, besorgte, wie Neudörfer berichtet, den Schnitt und scheint die Stücke zum größten Theile eigenhändig gefertigt zu haben. Denn es geht eine große Gleichheit der Ausführung durch das Werk. In seiner Werkstatt wurden auch die ersten Abzüge desselben genommen.

Dürer bezeichnete in diesem Werke, wie er in ähnlichen Fällen zu thun pflegte, seine Theilnahme nicht durch das Monogramm, sondern durch sein Wappen, das er auf einer Platte, am Fußgestell eines der Säulenpaare, in bescheidener Weise dem Wappen des Stabius kleiner an die Seite setzte. Auf dem Schilde des Gelehrten sehen wir den einköpfigen Adler und als Zier den Lorbeerkranz, im Wappen Dürer's die offene Thür auf dem Berge. Zwischen diesen steht in der Größe, wie das Wappen des Stabius, ein dritter Schild mit einem auf schrägem Balken laufenden Bocke, dessen

Bedeutung bis jetzt nicht erklärt ist. Heller meint, es sei das Wappen des Holzschneiders; Andere halten es für das des Chelidonius, der für eine zweite Ausgabe der Ehrenpforte die deutschen Verse in lateinische übersetzte [91]). Doch mögen wir Dürer's Bescheidenheit kaum für so übertrieben halten, daß er hinter jene zurückgetreten wäre. Gleichwohl wird es auf Jemand gehen, der am Werke mit betheiligt war, und wir wissen selbst außer den genannten Niemanden aufzuführen.

Was die Zeit der Anfertigung und Vollendung dieser großen Arbeit betrifft, so scheint uns nach Zusammenhaltung aller bekannten Umstände Folgendes wahrscheinlich. Stabius arbeitete den Entwurf noch während seines Aufenthaltes in Nürnberg, ohne Zweifel in fortwährendem Verkehre mit Dürer, aus, und dieser übersandte noch im selben Jahre dem Kaiser zur Ansicht eine vorläufige Zeichnung. Dürer behandelte die Sache geschäftsmäßig, wie er gewohnt war, und bedang vor Ausführung der Arbeit den Preis. Der Kaiser verfuhr in dieser Sache, wie wir es von ihm auch sonst gewohnt sind: er versuchte, den Künstler mit fremdem Gelde zu bezahlen, und stellte demselben, vom 12. Dezember aus Landau datirt, einen Freibrief aus, worin er dem Rathe der Stadt Nürnberg auferlegte, Dürer von allen städtischen Abgaben zu befreien „In Ansehung Vnser gnad von seiner berüemten kunst". Der Kaiser spricht in dem betreffenden Schreiben von den „Visirungen", die Dürer ihm zu seinem „Fürnehmen", d. h. zu dem Plane, seinen Ruhm und sein Leben in Gestalt einer Ehrenpforte zusammenfassen zu lassen, gemacht, daß er guten Fleiß darauf verwandt und sich erboten habe, „hinfüro dermassen allwegen zw thun", d. h. bei der weitern Ausführung des Werkes dieselbe Mühe anzuwenden. — Der Rath zu Nürnberg aber fertigte einige seiner Mitglieder an Dürer ab,

um mit diesem zu handeln und ihn zu bewegen, gutwillig von der Vergünstigung des Kaisers abzustehen, was Dürer that, seinen Herren „zw ern Vnd zw erhaltung Irer begnadungen, gebrewch Vnd gerechtigkeiten".

Am Fußgesimse der beiden runden Thürme sind Schilde mit einem Zettel angebracht, worauf die Jahreszahl 1515 steht. Diese bezeichnet ohne Zweifel den Zeitpunkt, wo Dürer mit seiner Arbeit fertig war, d. h. wo er die Zeichnung auf die Holzstöcke übertragen hatte und diese dem Formschneider übergab. Es ist dabei nicht ausgeschlossen, daß dieser schon früher einzelne fertig gewordene Theile zur Ausführung brachte. Nachdem Dürer aber seine Arbeit beendet hatte, ließ er den Kaiser angehen, ihm gerecht zu werden. Es ist ein undatirter Brief erhalten, in welchem er einen mit Vornamen nicht genannten Kreß, der sich am kaiserlichen Hofe befand, ersucht, sich wegen seiner Bezahlung zu verwenden [92]). Er soll zunächst von Stabius erfahren, ob dieser in seiner Sache Etwas ausgerichtet, wenn nicht, möge er versuchen, selbst mit der kaiserlichen Majestät zu verhandeln. Dürer verlangt die hundert Gulden, die ihm unter Bedingungen versprochen gewesen zu sein scheinen, deren Kenntniß er bei Kreß voraussetzt, und meint, er habe dem Kaiser drei Jahre lang gedient und das Seine mit eingebüßt; wenn er seinen Fleiß nicht dargestreckt hätte, würde das zierliche Werk zu keinem solchen Ende gekommen sein. — Aus allen Verhältnissen geht hervor, daß der Kaiser, nachdem die Nürnberger seine dem Dürer bewilligte oder vielmehr erbetene Steuerfreiheit zurückgewiesen, letzterem mit Rücksicht auf fortgesetzte Arbeiten einen Jahrgehalt von 100 fl. versprochen, doch noch nicht urkundlich festgesetzt hatte. Dieses scheint Kreß oder Stabius bewirkt zu haben. Auf dem Archive zu Nürnberg befindet sich die alte Abschrift eines kaiserlichen Dekrets vom 6. September 1515 (das Original

besaß natürlich Dürer selbst), nach welchem letzterem aus der jährlich in den kaiserlichen Schatz zu entrichtenden Stadtsteuer 100 fl. rhein. ausgezahlt und diese quittirt werden sollten, als wären sie dem Kaiser selbst bezahlt [93]). Gleichwohl blieb Dürer unbefriedigt. Die Nürnberger hatten ein Privilegium, ihre Steuern Niemandem als zu des Kaisers Handen zu reichen, und machten dieses letzterem selbst gegenüber geltend. Dem Formschneider wird es nicht besser ergangen sein, und dieses dazu beigetragen haben, daß die Ausführung des Werkes langsam vorschritt. Zwar interessirte dasselbe den Kaiser so sehr, daß er bei seinem Aufenthalte zu Nürnberg im Jahre 1517 so oft zu Hieronymus Resch in das Frauengäßlein hinabfuhr, daß die Nürnberger ein Sprichwort davon ableiteten. Aber Maximilian starb darüber hin, und die beiden Künstler konnten sich nicht anders Genugthuung verschaffen, als daß sie das Werk für sich behielten und so gut wie möglich auszubeuten suchten. Sie nahmen die geschichtlichen Darstellungen über den Pforten des Lobs und des Adels heraus und druckten diese, wie eine Geschichte des Kaisers in Bildern, gesondert ab [94]). Maximilian I. hatte, obwohl er in der Geschichte bei weitem nicht so erscheint, wie ihn unsere Romantiker darzustellen versucht haben, doch vielleicht mehr als irgend ein anderer Kaiser sich die Liebe des Volkes erworben. Er war, wenn auch im letzten Grunde ganz erfüllt von den mittelalterlichen Ueberlieferungen der Herrschergewalt, recht eigentlich ein König der Bürger. Freigebigkeit und seine österreichische Gutmüthigkeit gewannen ihm die Herzen, und während er den rohen und eigennützigen Reichsfürsten gegenüber seine Hoheitsrechte mit kleinlichstem Eigensinne verfocht, erschien in den unteren Schichten sein Thun als Wiederschein vom Glanze des alten Reiches. Nach seinem Tode war ein Andenken an ihn gewiß Tausenden willkommen und das oben-

genannte Unternehmen scheint großen Erfolg gehabt zu haben. Man zählt nicht weniger als vier Ausgaben dieses Auszuges der Ehrenpforte, wovon eine lateinischen Text hat, welche für das Ausland mit berechnet gewesen zu sein scheint. Die Uebersetzung hatte, wie erwähnt, noch auf des Kaisers Befehl, Dürer's alter Freund Chelidonius besorgt, der im Jahre 1515 als Abt des Schottenklosters nach Wien berufen war. Die drei ersten Ausgaben, von welchen die dritte den lateinischen Text hat, enthalten einundzwanzig Darstellungen und bald in der linken, bald in der rechten Ecke einen gedruckten Titel, welcher die vollständige Titulatur des Kaisers in lateinischer Sprache, dann Jahr, Monat und Tag seines Todes angibt. Die einzelnen Darstellungen sind der Breite nach in einer doppelten Bilderreihe zu einem großen Rundgemälde vereinigt, unter einander aber durch zweigartige Randleisten geschieden. Aehnliche Leisten fassen das Ganze oben und unten ein. Die Ueberschriften, die in den beiden ersten Ausgaben in der Schreibart etwas von einander abweichen, sind mit beweglichen Lettern gedruckt. Auch sind in den beiden Ausgaben mit deutschem Texte nicht immer dieselben Platten abgedruckt. Ein Exemplar in der Sammlung des Erzherzog Albrecht enthält eine Darstellung des Kaisers auf einem Katafalke, welche sonst im ganzen Werke nicht vorkommt und wahrscheinlich besonders für diese Ausgabe gefertigt ward. Eine andere Darstellung, die Huldigung zu Mailand, ist dafür aus der Reihe weggelassen. Die vierte Ausgabe, welche nach Dürer's Zeit erschien, enthält sämmtliche vierundzwanzig geschichtliche Darstellungen, die für die Ehrenpforte bestimmt waren, doch nicht zu einem großen Ganzen vereinigt. Die Ueberschriften sind die in Holz geschnittenen, wie in der Gesammtausgabe des Werkes. — Aber, könnte man fragen, warum veranstalteten Dürer und Resch nicht sogleich eine solche und warum gaben nicht auch sie alle

vierundzwanzig Darstellungen? — Das erste scheint die außerordentliche Schwierigkeit des Druckes, dann auch die Kostbarkeit und Schwerfälligkeit des ganzen Werkes, die manchen Käufer hätte abschrecken können, verhindert zu haben. Auf das zweite verzichtete man, wie es scheint, weil gleich im Anfange einige Stöcke zersprangen und einer wahrscheinlich noch gar nicht geschnitten war. Dennoch ward der Versuch, das ganze Werk im Drucke herzustellen, gemacht, wahrscheinlich noch zu Lebzeiten des Kaisers. In der k. Kupferstichsammlung zu Kopenhagen befinden sich zwei Exemplare der Ehrenpforte; im k. Museum zu Stockholm ein solches und ein viertes kam aus dem Praun'schen Kabinett in die Sammlung des Grafen Fries nach Wien, welche sämmtlich als Probedrucke zu betrachten sind, und zwar die Kopenhagener Exemplare als die ersten unter diesen. Denn sie weichen in einigen Punkten, in den Inschriften der beiden Seitenpforten des Gebäudes und in einigen Unterschriften der Stammtafel von den anderen Drucken ab, tragen jedoch die Aenderungen, welche mit diesen vorgenommen sind, auf übergeklebten bedruckten Zetteln. Alle stimmen aber darin überein, daß der Platz für einen Stock auf dem 24. Blatte, wo die Darstellung des Mailändischen Krieges sich befinden sollte, leer ist. Wahrscheinlich war der Kaiser ungeduldig, Abdrücke des Werkes, das so lange sein Interesse gespannt erhalten, zu sehen, und wollte, vielleicht durch besondere Veranlassung getrieben, die Vollendung des einen Stockes oder dessen Herstellung, wenn er verunglückt war, nicht abwarten. Eine Erneuerung und zugleich Veränderung erfuhr der Stock, auf welchem die Begegnung Kaiser Maximilians und König Heinrichs VIII. von England dargestellt ist. Die Figuren sind auf dem zweiten Stocke kleiner und zahlreicher. Im Besitze des Dr. Klugkist ist ein Abdruck der ersten Platte, welcher den

Riß im Holze zeigt. Auch die Huldigung zu Mailand weicht von der Darstellung derselben in den besprochenen Sonderabdrücken der Geschichtsscenen ab [95]).

Das genannte vierte Exemplar der ganzen Ehrenpforte ward mit der Sammlung des Grafen Fries versteigert und kam wahrscheinlich nach England. So haben wir in Deutschland von den ältesten Drucken dieses Werkes nichts als zerstreute Bruchstücke. Einige bedeutende Stücke wurden vor kurzem von dem verdienstvollen Bibliothekar der Universität Erlangen, Dr. Rößler, aus dem Staube hervorgezogen.

Wie wir später sehen werden, befriedigte Maximilians Nachfolger, Kaiser Karl V., Dürer und vielleicht auch seinen Genossen Hieronymus Resch, und sie verabfolgten nun, was sie eben in Händen hatten. Die Stöcke kamen nach Wien, wo sie eine Zeitlang ruhig lagen. Erst im Jahre 1559 machte Raphael Hofhalter zu Wien von neuem den Versuch, eine Ausgabe des ganzen Werkes zu veranstalten, wovon ein Exemplar auf der k. k. Hofbibliothek sich befindet. Der in der ersten Ausgabe fehlende Stock ist ergänzt und zwar nach einer neuen Zeichnung, denn die darauf dargestellten Krieger tragen bereits die Pluderhose, welche Dürer nicht mehr zu sehen bekam [96]). Ein anderer Stock mit der Statue des König Rudolf, der im alten Originale verdorben war, ist nach diesem mit kleinen Abweichungen und Hinzufügung der Jahreszahl 1559 neu geschnitten. Eine dritte Ausgabe veranstaltete im Jahre 1799 der verdienstvolle Adam von Bartsch, Custos der Wiener Hofbibliothek, indem er in einem Großfoliobande abdrucken ließ, was er von Holzstöcken noch vorfand, und das Fehlende in Radirung hinzufügte. Merkwürdiger Weise erscheint hier eine historische Darstellung, die Vermählung Maximilians mit Maria von Burgund, obwohl der Stock sehr gut geschnitten ist

und durchaus das Gepräge einer Dürer'schen Zeichnung trägt, anders als in den älteren Ausgaben.

Noch haben wir einen großen, räthselhaften Holzschnitt anzuführen, der in Anlage und Ausführung zu viel Aehnlichkeit mit Einzelnheiten der Ehrenpforte hat, als daß wir denselben nicht hieher ziehen sollten, obwohl sich nicht sagen läßt, daß er zu Kaiser Maximilian in irgend einer Beziehung gestanden, nämlich die große Säule, die aus 4 Blättern zusammengesetzt, eine Höhe von fast 5′ erreicht. Wir sehen zuunterst zwei nackte Genien, die mit aller Anstrengung eine große Rübe über sich halten, deren Wurzel zwischen ihnen hinabgeht. Aus dieser erwächst die Säule, die gleichwohl einen Fuß hat, der mit drei Widderköpfen und einem Thierschädel geziert ist. Am untersten Stabe des cannelirten Schaftes liegen zwei weibliche Ungeheuer mit Löwenklauen und Drachenschwänzen; bis zum phantastisch verzierten Kapitäl kommen noch mehre andere seltsam erfundene Ornamente. Auf jenem sitzt ein bekränzter Satyr, der mit beiden ausgestreckten Händen eine tief herabhängende Guirlande hält. — Man hat sich den Kopf zerbrochen, was das Ganze zu bedeuten habe, und hat es sich als Entwurf zu einer Glasmalerei erklärt. Doch warum sollte ein solcher in Holzschnitt ausgeführt worden sein, da eine einfache Zeichnung genügt hätte? Und entsprang er aus einer bloßen Laune des Künstlers — warum diese in so unbequemer Größe ausführen? — Das vollständige Werk gehört übrigens zu den größten Seltenheiten. Im Städel'schen Institute zu Frankfurt befindet sich ein solches; Heller sah ein anderes beim Kunsthändler Frauenholz mit der Jahreszahl 1517.

Bei der bekannten Vielgeschäftigkeit Kaiser Maximilians nimmt es nicht Wunder, daß er sich auch ein eigenes Andachtsbuch zurichtete, und zwar mit ziemlichem Geschmack, indem er die Gebete und Formeln besonders für seine Person

und Lage auswählte und zum Theil verfaßte. Das Buch wurde bei Johann Schönsberger zu Augsburg in kostbarem Druck auf Pergament ausgeführt und zwar in einer eigens dafür erfundenen Weise. Die Buchstaben sollten nämlich schon im Druck nach Art der alten Miniaturen mit Verzierungen und Schnörkeln versehen sein, und um in dieser Beziehung die größte Mannigfaltigkeit hervorzubringen, setzte man die Lettern aus einzelnen losen Stücken, die verwechselt werden konnten, zusammen. Es wurden vom Buche nur wenig Abzüge genommen, da es natürlich nicht in den Handel kommen konnte; bekannt sind nur zwei, ein vollständiger, früher im Besitz des Herrn von Josch in Linz, gegenwärtig in der k. k. Hofbibliothek zu Wien, vielleicht das Exemplar, das der Drucker als Probe seiner Leistungen für sich behielt. Das andere, ohne Zweifel Handexemplar des Kaisers, befindet sich nicht, wie wir erwarten sollten, ebenfalls zu Wien, sondern in der k. Hof- und Staatsbibliothek zu München, was Zweifel gegen dasselbe erregen könnte, wenn wir nicht wüßten, daß auch sonst manches kostbare Stück aus den früheren kaiserlichen Sammlungen in fremden Besitz übergegangen. Es ist viel gebraucht, zum zweiten Male gebunden, scharf beschnitten und gegenwärtig unvollständig. Der Titel, an dessen Stelle in beiden Exemplaren sich leere Blätter befinden, ward ohne Zweifel nicht gedruckt, weil der Kaiser beabsichtigte, ihn kostbar hinein malen zu lassen. Warum dieses, wenigstens beim Exemplare des Kaisers unterblieben, läßt sich kaum denken, denn es befand sich in den Händen der beiden größten Künstler damaliger Zeit, Albrecht Dürer's und Lukas Cranach's, welche die folgenden Textblätter mit Randzeichnungen versahen. Der erste lieferte deren dreiundvierzig; der zweite acht, sämmtlich mit der Feder und farbiger Tinte ausgeführt. Uns interessiren hier natürlich nur die Zeichnungen Dürer's.

Man hat von jeher großes Aufheben von denselben gemacht und sie zu den vorzüglichsten seiner Leistungen gezählt. Wir unserer Seits können in dieses Lob nicht einstimmen und glauben, dem sonst so wohl erworbenen Ruhme des Meisters nicht zu nahe zu treten, wenn wir dieses Werk einer strengeren Prüfung unterziehen, zumal da er am wenigsten das Mißlingen desselben verschuldete.

Gebet- und andere Andachtsbücher mit Randverzierungen zu versehen, war bekanntlich eine althergebrachte Sache. Wer kennt nicht diese kostbar gebundenen, zierlich ausgemalten Pergamentbände aus der burgundischen Schule? Wer hat nicht mit Vergnügen die feingeschlungenen Laub- und Blumengewinde auf den breiten Rändern angeschaut, die durch das regste Naturleben, Insekten, Vögel, abenteuerliche und natürliche Thiere jeder Art noch bunter gemacht werden? Wem endlich ist nicht der eigenthümliche Humor aufgefallen, der in diesen Randverzierungen die ganze Stufenleiter seiner möglichen Entwicklung vom Naiven bis zum Tollen durchläuft? Man kann oft kaum begreifen, wie Jemand mit Andacht das im inneren Raume stehende Gebet habe lesen können, wenn unmittelbar daneben ein Affe stand, der dem Betenden das zweite Gesicht zukehrt und sich noch mit liebenswürdigster Unverschämtheit umwendet, sich zu überzeugen, welche Wirkung dasselbe beim Beschauer hervorruft. Aber um die Andacht war es in der That auch so sehr nicht zu thun? Wenn das Vorgeschriebene nur gelesen war, hatte man, wie die Sachen zu jener Zeit standen, der Pflicht genügt. Jener Humor war nicht ohne Bedeutung und als Ueberleiter zu einer anderen Stufe des Bewußtseins wohl berechtigt. Neben dem abgestorbenen Formelwesen und der abgezogenen Frömmigkeit hatte das wirkliche Leben sich geltend zu machen angefangen; und trat zunächst auch die sinnliche Seite in den Vordergrund, so konnte die geistige

Entwicklung nicht ausbleiben, wenn nur erst der alte Bann gelöst war und noch gesunde Elemente in den entstehenden Kampf geführt wurden. — Dieser Kampf war aber zu Dürer's Blüthezeit schon so gut wie entschieden; es brauchten die alten Waffen nicht mehr hervorgesucht zu werden. Wenn der Kaiser sich selbst, mit Rücksichtnahme auf seine persönlichen Verhältnisse ein Andachtsbuch herstellte, so war dieses schon eine durchaus reformatorische That. Es wäre nicht einmal schicklich gewesen, Gebete, bei denen vorauszusetzen war, daß der Kaiser sie mit wirklicher, innerer Empfindung und Andacht lesen würde, mit Verzierungen zu umgeben, aus denen eine andere Stimmung hervorging. Hätte Dürer dies gleichwohl gethan, so würde es bei dem althergebrachten Gebrauche zwar nicht aufgefallen oder entschuldigt worden sein. Passender wäre es jedenfalls gewesen, die Gebete, Gesänge u. s. w. mit Darstellungen zu schmücken, die wo möglich den Gedanken versinnlichten und klarer und nachdrücklicher zur Seele führten. Wie es in Uebergangsepochen zu geschehen pflegt, verfiel der Künstler in beide Richtungen und brachte dadurch einen widrigen Eindruck hervor. Das erste Blatt ist noch hübsch in der alten Weise verziert. Der Text enthält eine Empfehlung der Gebete an die Jungfrau Maria und eine Empfehlung des Betenden an Gott den Vater. Dürer hat daneben einen Schalmeibläser gezeichnet, der, von schönem Rankengewinde umgeben, harmlos sein Instrument bläst. Zwei abenteuerliche Vögel picken in den Zweigen an Früchten; unten tummelt sich eine Meerkatze mit dickem Apfel. Gleich die folgenden Blätter aber sind schon aus anderem Geiste hervorgegangen. Neben der Anrufung der heiligen Barbara steht diese Heilige selbst. Sodann folgen an den für sie passenden Plätzen St. Sebastian und St. Georg. Darauf springt der Künstler aber wieder ab und läßt seine Laune schlimmer spielen, als selbst die

Alten. Denn deren Satire bezieht sich nie auf den daneben stehenden Text, sie verspotten niemals das Heilige in seiner besonderen Gestalt, sondern stellen nur die Welt der Frömmigkeit und die der Lust unmittelbar neben einander und lassen sie ohne persönliches Zuthun aufeinander wirken. Dürer aber stellt neben eine Abhandlung, welche die Erkenntniß der eigenen Schwäche begreift, einen dürren Doctor, der durch eine große Brille das Uringlas beschaut, indem er den Rosenkranz mit der Linken auf den Rücken hält. Ueber diesem hängt eine todte Ente in der Schlinge. Auf einem anderen Blatte, in dessen Gebete von der Versuchung die Rede ist, bildet er unten am Rande einer Pfütze einen Fuchs ab, der die Flöte bläst und die Hühner heranlockt, die täppisch eifrig zulaufen. So gehen die Darstellungen aus wechselndem Geschmacke fort. Bisweilen verläßt der Zeichner aber auch alle Idee und bringt an, was ihm gerade einfällt, einen nordamerikanischen Wilden, der auf einem Löffel steht, einen türkischen Kameelführer, phantastisch verzierte Säulen u. a. Oefter noch nimmt er zur Erinnerung seine Zuflucht. So zeichnet er den Kriegsmann, dem der Tod die ablaufende Sanduhr zeigt, den Evangelisten Johannes, der vor der erscheinenden Himmelskönigin sein Buch schreibt, Herkules, der mit den Harpyen kämpft, den dicken unfläthigen Trinker aus dem Bade u. s. w. Man hat zwar allen diesen Darstellungen eine sinnreiche Auslegung untergeschoben, aber so künstlich, daß ohne Zweifel Dürer selbst sich wundern würde, wenn er dieselbe vernähme. Aber auch die einzelnen Bilder gehen nicht aus einer einheitlichen Stimmung hervor; mit dem Ernsten ist das Scherzhafte, mit dem Bedeutungsvollen das Sinnlose ohne alle Vermittlung verbunden. Lassen wir es auch gelten, daß bei der Verkündigung Mariä die Strahlen Gott-Vaters, die von oben herab auf das heilige Geheimniß niederscheinen, auf den Teufel, der sich neidisch

und vorwitzig herzugedrängt hat, wie feurige Tropfen niederfallen, so daß er mit entsetzlichem Aufschrei sich die Haare rauft, so fehlt doch die Beziehung, wenn neben dem heiligen Matthias die Versuchung des heiligen Antonius, neben St. Andreas ein springender Hirsch, neben St. Maximilian ein Büffel wie Bilder aus der Naturgeschichte dargestellt werden. Oft scheint sogar der Zeichner absichtlich seine eigene ernste Erfindung in's Lächerliche gezogen zu haben. Neben dem Almosengeber sehen wir einen Fuchs, der ein Huhn gestohlen hat, unter dem harfespielenden Könige David eine schreiende Rohrdommel, unter einem betenden Engel einen flöteblasenden Satyr u. s. w. Fast jede ernstere Darstellung enthält wenigstens in den beilaufenden Verzierungen Etwas, was den Eindruck des Hauptbildes stört: die heilige Barbara einen Engelskopf, der ein Schweinsgesicht anbläst, der heilige Georg ein armseliges Fratzengesicht, die heilige Dreieinigkeit einen Hahn, der sie ankräht, die heilige Apollonia eine häßliche Löffelgans, die eine Mücke fängt u. s. w. — Zu verwundern freilich wäre es auch, wenn Dürer bei Anfertigung dieser Zeichnungen sich selbst so weit entwandt gewesen, daß er nicht manches Sinnige und Schöne hervorgebracht hätte. Der Hauptgrund für das Verfehlen dieser Arbeit lag in der Aufgabe selbst; im Einzelnen bewährte sich immerhin der Künstler, soweit es die Umstände erlaubten. Manche von den genannten Darstellungen sind, an und für sich, außerhalb ihres Zusammenhanges betrachtet, sehr werthvoll. Welche sprechende Bildchen liefern nicht die bei ihrem Spinnrocken eingeschlafene alte Frau, die Musikantengruppe auf dem 37. Blatte, das auf einem Esel reitende Christkind mit der Weltkugel, dem ein kleiner Engel sein Gewand hinbreitet! Auch unter den größeren Heiligenfiguren kommt manche schöne Gestalt vor. — Im Allgemeinen aber können wir nicht behaupten, daß Dürer hier in der Zeichnung die

Meisterschaft bewiesen, die er sonst bewährt. Wie steif ist der leidende Erlöser, wie hölzern sind die Kriegsknechte, die im Garten Gethsemane vor Christo niederfallen, wahre Puppen aus dem Noahkasten! Kümmerlich sind meistens die Schnörkel und Schreiberzüge, sowie die daraus hergestellten Figuren. Man bemerkt zwar die Fertigkeit, die langjährige Uebung gewährt, aber ein kundiges Auge dürfte auch herausfinden, daß das Bestreben, die Arbeit von der Hand zu schlagen, vorherrscht. Und der Grund dafür lag nur zu nahe. In dem oben erwähnten Schreiben, in welchem Dürer seinen Mitbürger Kreß angeht, sich für ihn zu verwenden, beruft er sich, um seine Forderung dringender zu machen, noch auf „sonst viel mancherlei Fisirung", die er dem Kaiser „außerhalb des Triumphs" gefertigt und die er offenbar nicht mit bezahlt bekam. Diese Visirungen, Zeichnungen konnten wohl keine anderen sein, als die des Gebetbuches, die er ebenfalls im Jahre 1515 machte. Es war eine Gefälligkeitsarbeit, für die Dürer sich mit der Ehre bezahlt machen mußte, was seine Verhältnisse nicht erlaubten, wenn er gutmüthig es sonst auch gern gethan hätte.

Bekannt ist die treffliche Nachbildung dieser Handzeichnungen durch Strixner.

Im Jahre 1517 kam Kaiser Maximilian wieder nach Nürnberg. Er scheint für seine Schuld kein Gehör oder kein Geld gehabt zu haben, hatte indeß eine neue Arbeit für Dürer. Diesmal sollte die kaiserliche Majestät auf einem allegorischen Triumphwagen einherziehen und Willibald Pirkheimer ward der Ehre theilhaftig, die Idee auszuarbeiten. Er that dieses mit Hülfe seines Freundes Albrecht und im Anfange des Jahres 1518 waren sie soweit, daß sie einen ausgeführten Entwurf und ein erklärendes Schreiben dazu an den Kaiser durch einen besonderen Boten übersandten [96]). Pirkheimer bemerkt in seinem Schreiben ausdrücklich, daß

er auf des Kaisers Befehl den Entwurf gemacht, und hebt, was zu seiner Ehre zu erwähnen ist, die Verdienste Dürer's um das Werk besonders hervor. Er entschuldigt sich, nachdem er die Allegorie weitläufig erklärt hat, daß die Ausarbeitung des Entwurfes so lange gedauert, und gesteht, daß er ohne die eifrige und aufopfernde Hülfe Dürer's selbst nicht sobald fertig geworden sein würde. Im übrigen scheint er sehr erbaut von seiner Arbeit. Der Kaiser bescheinigt vom 29. März durch denselben Boten den Empfang des Entwurfes und drückt sein gnädiges Wohlgefallen darüber aus. Er hat den Plan „nothdürftiglich" übersehen und scheint vorläufig ganz damit einverstanden. Spätere Briefe deuten aber darauf hin, daß er doch noch Einiges ändern ließ [97]).

Pirkheimer zierte, wie er an den Kaiser schreibt, dessen Wagen nicht mit Gold, Edelgestein oder anderm Reichthum, so auch den Bösen gemein, sondern allein mit Tugenden, an welchen Niemand, denn die Ehrlichen Theil haben. Der Künstler nur erlaubte sich, zur Belebung des Ganzen hie und da auch vom irdischen Glanze hinzuzufügen, wie er überhaupt bei diesem Werke seine Phantasie kaum minder spielen ließ, als bei der Ehrenpforte. Dennoch ist das Ganze nur eine ausgeklügelte Allegorie und macht auf den ersten Blick diesen Eindruck. Die schale Lobrednerei wird durch Nichts versöhnt als durch die harmlose Naivität, mit der sie vorgetragen ist. Von Kunst haben wir Nichts daran zu bewundern, als die energische Auffassung und die prachtvolle Zeichnung Dürer's. Der Kaiser, im Ornate mit Scepter und Palmzweig in den Händen, fährt auf einem langen, niedrigen Wagen, den zwölf reichgeschirrte Pferde ziehen. Ueber dem Kaiser baut sich ein phantastischer Baldachin auf, unter dem eine Siegesgöttin mit Platz findet, die jenem einen Lorbeerkranz aufsetzt und auf deren Schwungfedern die Namen der Völker stehen, welche Maximilian beherrschte.

An den vier Ecken des Wagens stehen auf verzierten Fußgestellen eben so viel antik gewandete Göttinnen, die mit Lorbeerkränzen, welche in einander hängen und Tugenden des Kaisers bedeuten, um diesen einen Kreis schließen. Neben dem Wagen gehen Göttinnen her, die Kränze hinaufreichen; eine andere hält vom Vordertheile des Wagens die Zügel, wieder andere begleiten und lenken die Rosse. Jedes Einzelne aber, sogar die Räder und die Zügel haben allegorische Bedeutung, die durch beigedruckte Namen bezeichnet ist. So ist die Wagenlenkerin keine geringere Göttin als die Vernunft; die vier Begleiterinnen des Fuhrwerks sind Ernst und Ausdauer, Sicherheit und Glauben u. s. w. Allerlei sinnreiche Spiele sind unter den Verzierungen des Wagens angebracht, vielleicht auch das früheste Bilderräthsel, das dem Geiste des Ganzen durchaus gemäß war. So hängt unmittelbar vor dem Gesichte des Kaisers eine Tafel herab, auf welcher der Spruch steht: In Gottes Hand ist das Herz des Königs, wobei das Wort Herz bildlich dargestellt ist. Ein ähnliches Spiel ist über dem Haupte des Kaisers, auf dem Baldachin angebracht, wo in dem Spruche: Was die Sonne am Himmel, das ist auf Erden der Kaiser, die Sonne durch ein flammendes Gesicht und der Kaiser durch einen Adler versinnlicht sind. Weit interessanter sind die Allegorieen, die wahrscheinlich Dürer selbst erfunden hat, der Kampf eines Adlers mit einem Drachen auf der Decke des hinteren, und zwei Wache haltende Löwen auf der des vorderen Rades. Alles Einzelne ist, wie schon bemerkt, vorzüglich gezeichnet; die Gestalten der Göttinnen sind nicht ohne Anmuth; der überaus knitterige Faltenwurf ihrer Gewänder umgibt sie mit einer Art von Coquetterie, welche einen wohlthuenden Gegensatz zu der feierlichen Steifheit bildet, mit der das Ganze sich fortbewegt. Außer den erklärenden Namen, die jeder bedeutungsvollen Einzelheit beigedruckt sind, steht

über dem Ganzen noch ein Text, in welchem Veranlassung und Beschreibung der Darstellung, dem oben erwähnten Schreiben Pirkheimer's entnommen, sowie die Antwort des Kaisers enthalten sind. Bemerkenswerth ist auch hier, daß der Name Pirkheimer's sehr zurücktritt und der Dürer's vor jenem genannt wird. —

Auch an dieser Arbeit ist der Schnitt vorzüglich und größten Theils von H. Resch ausgeführt. Der Kaiser erlebte die Vollendung des Triumphwagens aber so wenig wie die der Ehrenpforte, und Dürer gab ihn auf seine Kosten heraus. Die erste Ausgabe erschien 1522 mit deutschem Texte und einer Widmung an Kaiser Karl V.; eine zweite im folgenden Jahre mit lateinischen Inschriften. Ziemliche Zeit nach Dürer's Tode kaufte ein deutscher Kunsthändler in Venedig, Jakob Chinig oder König, die Holzstöcke von dessen Erben und veranstaltete im Jahre 1589 eine dritte, noch sehr gute Ausgabe, ebenfalls mit lateinischem Texte [98]). Der erste Entwurf zum Holzschnitt, eine aus mehren Blättern zusammengesetzte, colorirte Federzeichnung, früher im Imhof'schen Kabinett, ist von dort in die Albertinische Sammlung gewandert.

Der Dürer'sche Triumphwagen ward im Jahre 1529 von Hans Guldenmund nachgeschnitten, wovon später die Rede sein wird. Eine andere Copie, welche man dem Cornelius Liefring zuschreibt, erschien 1545 bei dessen Wittwe zu Antwerpen und ward 1609 von zwei Amsterdamer Kunstverlegern noch einmal herausgegeben [99]). Der Triumphwagen ward auch einige Male in Kupfer gestochen.

Bekanntlich ist dieser selbe Triumphwagen auf dem großen Rathhaussaale zu Nürnberg als Wandgemälde ausgeführt und die allgemeine Sage schreibt diese Malerei ebenfalls Dürern zu. Heller, der seinen Glauben sonst ziemlich leicht verschenkt, bezweifelt die Urheberschaft. Die Arbeit selbst

entscheidet nicht mehr, da unter der Uebermalung vom 17. Jahrhundert vom Originale nichts mehr zu erkennen ist. In urkundlichen Nachrichten haben wir nur gefunden, daß, nachdem auf dem Reichstage zu Worms im Jahre 1520 beschlossen war, den nächsten Reichstag in Nürnberg abzuhalten, der Rath dieser Stadt anordnete, das Rathhaus ganz herzurichten und innen und außen zu bemalen. Der Reichstag kam 1522 zu Stande; im Jahre vorher geschah die Bemalung, was durch die angebrachte Jahresbezeichnung am Giebel ausdrücklich angezeigt wird. Im Anfange des Jahres war Dürer zwar von seiner Vaterstadt abwesend; doch kehrte er um die Mitte zurück. Es wäre auffallend, wenn man sein Werk als Wandmalerei angebracht hätte, ohne ihn dabei zu Hülfe zu nehmen. Doch das Rathsdecret von 1521 ordnet nur an, daß man nach Dürer's Visirung das Rathhaus malen, die Kosten nach der Malertaxe berechnen, von Dürer ein Verzeichniß nehmen (wohl eine Aufzählung der einzelnen Arbeiten) und bei den älteren Herren räthig werden solle, was man ihm für seine Mühe geben soll. Im Jahre 1522 erhielt er 100 fl. „für seine viele Mühe, die er mit Visirung des Rathhauses gehabt". — Von Malerei ist hier nicht die Rede. Es scheint fast, als ob diese von Anderen ausgeführt worden sei, und Dürer nur die Zeichnungen gemacht, etwa auch die Oberaufsicht gehabt habe [100]). — Dürer's bester Schüler, Georg Penz, malte die interessante Musikantengruppe über dem Eingange in den Saal.

Im Jahre 1518 bezog Dürer den Reichstag zu Augsburg. Er folgte darin zwar nur einer allgemeinen Sitte, denn auch andere Künstler suchten bei solchen Gelegenheiten, im Zusammenflusse vieler vornehmen und reichen Personen einen guten Markt zu machen; doch mochte bei Dürer der Wunsch, mit Kaiser Maximilian zusammenzukommen und ihn an seine Schuld zu mahnen, ein Hauptbeweggrund sein.

Er hatte das Glück, vor den Kaiser zu gelangen, wie eine Zeichnung in der Albertinischen Sammlung, ein Portrait des Kaisers beweist, worauf von Dürer's Hand geschrieben steht: „Das ist kaiser Maximilian den hab ich Albrecht Dürer zu Augspurg hoch oben Auff die pfalz in seine kleinen stübli kunterfekt do man zah. 1518 am Montag nach Johannis tawffer". — Noch von Augsburg aus und zwar vom 8. September erging ein Dekret des Kaisers an den Rath zu Nürnberg, daß er „seinem (des Kaisers) und des Reichs lieben getreuen Albrecht Dürer, seinem Maler, um seiner getreuen Dienste willen, auf des Kaisers Befehl an dessen Triumphwagen und an Anderem williglich geleistet" die bis dahin fällig gewordenen 200 Gulden aus der Stadtsteuer bezahlen sollte, ohne Rücksicht auf Privilegien und Freiheiten und unter ernstlicher Empfehlung des Kaisers. Der Rath aber wußte die Sache wieder hinauszuziehen, und im Beginne des folgenden Jahres starb Maximilian. — Vom 27. April 1519 findet sich im Archive zu Nürnberg ein Schreiben Dürer's an den Rath, das uns mit Mitleid und Unwillen erfüllen muß [101]). Dürer erinnert die „fürsichtigen, ehrbaren und weisen, günstigen lieben Herren" zunächst an die kaiserliche Verordnung, die er nicht ohne besondere Mühe und „Förderung" erlangt und durch seine fleißige, der kaiserlichen Majestät lange Zeit gewidmete Arbeit wohl erworben, und zeigt an, daß er eine mit des Kaisers gewöhnlichem Handzeichen und Siegel versehene Quittung für 200 Gulden in Händen habe, welche jener aus der gewöhnlichen Stadtsteuer ihm zugewiesen. „Nun bin ich, fährt er fort, zu Eurer Ehrbarkeit der unterthänigen, hohen Zuversicht, dieselbe werde mich als ihren gehorsamen Bürger, der viel Zeit in kaiserlicher Majestät, als unserer Aller rechten Herren, Dienst und Arbeit, und doch ohne große Belohnung zugebracht und

damit seinen Nutzen und Vortheil merklich versäumt hat, günstlich bedenken und mir solche zweihundert Gulden auf k. Majestät Verlangen und Quittung jetzt verabfolgen lassen, damit ich doch meiner gehabten Mühe und Arbeit (wie auch k. Majestät Absicht ohne Zweifel gewesen ist) geziemende Ergötzung und Ersättigung haben möge". Er erbietet sich sogar, für den Fall, daß ein späterer Kaiser Anspruch auf das ihm ausgezahlte Geld erheben möchte, das von seinem Vater ererbte Haus dem Rathe als Pfand überlassen zu wollen, damit dieser keinen Schaden davon tragen möge. — Auch dieses Anerbieten half nicht; der Rath blieb unerbittlich und Dürer unbezahlt. — Zur Entschuldigung des ersteren müssen wir übrigens hinzufügen, daß der Kaiser mit Anweisungen auf die Stadtsteuer ziemlichen Mißbrauch getrieben zu haben scheint. Im schon genannten Tucher'schen Archive befindet sich ein Schreiben des Kurfürsten von Sachsen von 1521, woraus hervorgeht, daß die ganze Stadtsteuer demselben auf sechs Jahre zugeschrieben und daneben außer Dürer noch Anderen darauf Anweisungen gegeben waren. Der Kurfürst gesteht jedoch ausdrücklich zu, daß man Dürer aus der genannten Steuer bezahle. — Was aber sollte dieser machen? Da Kaiser und Rath ihm nicht gerecht wurden, mußte er wieder auf den Markt gehen. Er zeichnete nach dem oben erwähnten Portrait, das er mit Kreide ausgeführt hatte, zwei Bildnisse des verstorbenen Fürsten und ließ sie, fast in Lebensgröße, in Holzschnitt ausführen.

Auf beiden Blättern ist der Kaiser im Brustbilde dargestellt, mit einem Barett auf dem Haupte, an dessen aufgeschlagenem Rande eine Medaille mit dem Bilde der Maria angebracht ist. Um den Mantel trägt er die Kette des goldenen Vließes. Der Ausdruck des Gesichtes ist mild und freundlich; Heller vermuthet wohl nicht mit Unrecht, daß der Künstler, während er die Blätter zeichnete, von seiner Weh-

muth mit hineingetragen habe. Das eine Blatt ist zu beiden Seiten von verzierten Säulen eingefaßt, auf welchen zwei mächtige Greife, die Schildhalter des kaiserlichen Wappens, die Kette des genannten Ordens mit dem Reichswappen über dem Haupte des Kaisers schwebend erhalten. Zu beiden Seiten des Kopfes steht die Inschrift: IMPERATOR CAESAR DIVVS MAXIMILIANVS PIVS FELIX AVGVSTVS; unten, auf einem Bande zwischen den Füßen der Säulen: Der Teur Fürst Kayser Maximilianus ist auff den xij. tag des Jenners seins alters Im lix Jar seligklich von dyser zeyt geschaiden. Anno domini 1519.

Auf den ältesten Abdrücken dieses Blattes fehlt das Monogramm, das man erst später auf dem Fuße der rechtsstehenden Säule hinzufügte. Ein schöner Abdruck auf Pergament befindet sich in der Albertinischen Sammlung. Der Holzstock erhielt sich und im Jahre 1623 kaufte ihn vom Nürnberger Kunsthändler Schwankhard der englische Gesandte am Wiener Hofe, Graf von Arundel. Neuere Abdrücke dieser Platte sieht man ziemlich häufig.

Das andere Blatt ist ohne Einfassung und trägt nur auf einem Bande über dem Haupte des Kaisers die obenangeführte lateinische Inschrift. Es gibt eine Wiederholung dieses Blattes, welche Bartsch und Heller, die das seltene Original nicht kannten, für dieses selbst hielten [102]).

In Wien befindet sich auch das lebensgroße Portrait des Kaisers in Oel gemalt, halbe Figur, in braunem Pelzkleide, einen Granatapfel in der linken Hand haltend. Ueber dem Haupte des Dargestellten sind das kaiserliche Wappen und eine lateinische Inschrift mit dem Monogramm und der Zahl 1519 angebracht.

Ein Portrait Maximilians, das bloße Gesicht, fast lebensgroß, in überaus herrlicher Wassermalerei, wird auf der Universitätsbibliothek zu Erlangen bewahrt. Da

wahrscheinlich ist, daß der Kern dieser Sammlung aus der Imhof'schen durch die Hände Sandrarts in die der Markgrafen von Brandenburg überging, so ist zu vermuthen, daß diese Zeichnung dieselbe ist, welche in dem mehr genannten Verzeichnisse von 1573 unter Nr. 8 in folgender Weise aufgeführt wird: „Kayser Maximilian der Erst wasserfarb hat Albrecht Dürer gewislich gemaltt", und wobei eine spätere Hand bemerkt: „zum Haus", was anzudeuten scheint, daß sie nicht verkauft werden solle; bis in späterer Zeit man von diesem Beschlusse abging. Sandrart nennt ebenfalls ein Bild Maximilians als „Originalcontrafet", wonach Dürer sein Gemälde ausgeführt. Zu der Erlanger Malerei gehört eine gezeichnete Krone auf einem besondern Stück Papier. — Noch ein anderes schönes Kunstwerk knüpfte Dürer an das Andenken Maximilians, wozu Stabius ihm die Idee angegeben hatte. Es ist gewissermaßen eine Apotheose des Kaisers, in christlicher Weise gedacht, eine Aufnahme desselben unter die Seligen, in umfangreichem Holzschnitt ausgeführt. Wir sehen uns in einen Vorhof des himmlischen Saales versetzt, vor dessen reichverzierter, von Engeln behüteter Thür Gott-Vater in fast jugendlicher Gestalt, mit bischöflichem Ornate und der Weltkugel in der linken Hand erscheint, indem er die Rechte segnend erhebt. Vor ihm kniet Maximilian, der eben die Sterblichkeit verlassen hat, noch mit dem kaiserlichen Mantel und mit der Krone geschmückt, während er Scepter, Schwert und seinen Reichsapfel, über deren Verwaltung er nun Rechenschaft ablegen soll, zu Füßen des ewigen Herrschers niedergelegt hat. Ihn umgeben sechs der vornehmsten Heiligen und Schutzpatrone, gewissermaßen ihn einführend und für seine zeitlichen Gebrechen Fürbitte einlegend. An ihrer Spitze steht die Mutter Maria mit dem Kinde selbst, an welche in zwei Reihen St. Georg, St. Maximilian, des Kaisers Namens-

patron, und die heilige Barbara, ferner St. Andreas, St. Sebastian und St. Leopold, des Kaisers Stammverwandter, sich schließen. Vom Antlitze Gott-Vaters und Maximilians gehen fliegende Bänder aus, ein drittes schwebt über den Häuptern der Heiligen, worauf biblische Sprüche stehen, die gleichsam die Unterhaltung der gegeneinanderstehenden Personen aussprechen und die Versicherung geben, daß der Kaiser gnädig wird aufgenommen werden. Unter der bildlichen Darstellung steht in grotesk geschnittenen Schriftzügen in zehn Zeilen Maximilians ganzer Titel, seine Lebenszeit und Tag des Todes. Ueber dem Bilde stehen zwei, unter der Unterschrift zwölf lateinische Dystichen, welche das Lob desselben aussprechen und ihn geradezu unter die Heiligen versetzen.

Als Andeutung des Ursprungs findet sich auf diesem Blatte ebenfalls nur das Wappen des Stabius, nicht das Monogramm des Künstlers, was gewiß nur die Ursache war, daß Heller diesen Holzschnitt, der zu den schönsten Arbeiten Dürer's gehört, unter die zweifelhaften Blätter versetzte, obwohl er einen anderen, wenig stichhaltigen Grund angibt [103]).

Der Dürer'sche Holzschnitt gehört, wie zu den schönsten, so, vollständig, auch zu den seltensten Blättern. Gewöhnlich fehlt die eine kleinere Hälfte mit der Figur Gott-Vaters. Diese war auf einen besonderen Stock geschnitten, der wahrscheinlich bald zu Grunde ging.

Im Zusammenhang, wenn auch nicht mit Maximilian, doch mit den Arbeiten für denselben, steht der Holzschnitt mit den österreichischen Schutzpatronen, von denen einige eine auffallende Aehnlichkeit mit den größeren in der Ehrenpforte vorkommenden Figuren haben. In der ersten Ausgabe dieses Blattes stehen nur sechs Heilige neben einander, und zwar St. Quirin, Maximilian, Florian, Severin,

Coloman und Leopold. Später wurden noch St. Poppo und Otto hinzugefügt, nachdem die schmale Randleiste, welche das Blatt umgibt, an der rechten Seite abgenommen und durch den neuen, angefügten Holzstock weiter hinausgeschoben wurde. Jeder der Heiligen hat eine lateinische Unterschrift mit Namen, Würde und Ortsangabe. Die zweite Ausgabe enthält unten in drei Columnen angedruckt ein vierzigzeiliges lateinisches Gedicht von Stabius, eine Anrufung der heiligen Patrone Oesterreichs, und am Ende des Gedichtes die Jahreszahl 1527. Ein Monogramm des Künstlers fehlt und daher wäre zu vermuthen, daß Stabius das Ganze angeregt. Ob auch die erste Ausgabe für ein Gedicht bestimmt war, müßten alte Abdrücke mit einem solchen ausweisen, wovon indeß bis jetzt keiner vorgekommen zu sein scheint. Das Gedicht war jedenfalls schon früher vorhanden; denn Stabius starb bekanntlich 1522.

Zu erwähnen ist hier auch noch der heilige Arnulf, dessen Figur, wie sie in der Ehrenpforte vorkommt, auch in einem einzelnen Holzschnitte ausgeführt wurde. Heller führt einen Abdruck dieses Blattes mit einer Umfassung von Linien an; nach Nagler (s. dessen Monogrammenlexikon I. S. 192) soll derselbe noch einen landschaftlichen Hintergrund enthalten. Wir sahen einen anderen auf der Universitätsbibliothek zu Erlangen, worauf beides nicht vorhanden war.

Hülfe leistend, wie Stabius dem Kaiser zur Seite stand, scheint er seine Wirkung auch auf dessen Umgebung erstreckt zu haben. Wenigstens wird seine Theilnahme sichtbar bei einer bedeutenderen Bestellung, die Georg von Zlatko, Bischof von Wien, ein persönlicher Freund Maximilians und Stabius', bei Dürer machte. Der Gegenstand derselben war ein Gemälde, den Tod der Maria darstellend, welches Dürer ausführte, indem er in den Gesichtern der Hauptpersonen die Bildnisse des Kaisers, der Maria von Burgund,

des Bischofes, seines Freundes und anderer bedeutender Zeitgenossen anbrachte. Durch diesen Umstand ward das Gemälde vorzüglich bekannt, doch wird es von Denen, welche es sahen, auch wegen seiner künstlerischen Vollendung zu den hervorragendsten Arbeiten Dürer's gerechnet. Es befand sich unlängst noch in der Sammlung des Grafen Fries zu Wien, nach deren Auflösung es leider ebenfalls über den Kanal wanderte.

Ungefähr folgende Beschreibung wird uns davon gemacht. In der Mitte sieht man auf einem Bette liegend die sterbende Maria; zu ihrer Rechten einen Jüngling, St. Johannes, der ihr eine brennende Wachskerze reicht. Dieser trägt die Gesichtszüge des Sohnes der Maria, Philipp des Schönen, Königs von Spanien. Hinter diesen ist ein Anderer mit dem Weihrauchfasse beschäftigt; die übrigen Apostel umgeben, größten Theils knieend und betend, das Sterbelager. Unter ihnen bemerkt man im Vordergrunde einen Bischof in weißem Chorgewande, mit offenem Gebetbuche in der Hand, in dessen Mitte man die Namenszeichen Dürer's und die Jahreszahl 1518 wahrnimmt. Neben diesem kniet ein Mann mit starkem Barte, der mit aufgehobenen Händen betet [104]). Im Rücken desselben steht ein Alter, der seine Rechte auf die Achsel des Bischofs stützt. Im Hintergrunde zur linken Seite kommen vier Geistliche zur Thür herein, mit Weihkessel, Wedel und Kreuz. Ueber dem Bette erscheint der Heiland in einer Glorie, die Seele seiner Mutter bereits auf dem Arme und eine Krone über ihrem Haupte haltend. Um die Glorie fliegen mehre kleine jubilirende Engel, von denen einige drei fliegende Bänder halten. Ein viertes schwebt über der Krone der heiligen Jungfrau. Diese sämmtlich sind mit lateinischen Sprüchen aus dem hohen Liede beschrieben, die auf die Himmelfahrt Mariä gedeutet werden. Zu den Füßen des genannten Bischofs im weißen Gewande hält ein Engel drei

Wappen und darüber die päpstliche Tiare, während Kreuz und Bischofsstab auf dem Boden liegen. Durch die Wappen wird der Bischof als Georg von Zlatko bezeichnet, der durch die Inschrift einer weißen Tafel, die ebenfalls sich zu seinen Füßen befindet, noch deutlicher als Stifter des Bildes hervorgehoben wird. Jene besteht aus sechs, ohne Zweifel von Stabius verfaßten lateinischen Versen, die den Bischof als noch in der Hefe des Irdischen befangen vorführen, während die heilige Jungfrau zu den himmlischen Höhen emporsteigt. „Aber immer sei sein Mund geöffnet zum Preise der barmherzigen Königin und er wage deshalb zu bitten, daß sie einst auch ihm ihre hülfreiche Hand entgegenstrecke". — Der Betende neben dem Bischofe ist Johann Stabius und der gebeugte Alte, der seine Hand auf die Schulter desselben legt, Kaiser Maximilian. In der Gestalt eines kahlköpfigen Greises unter den Männern, welche das Bett umgeben, erkennt man auch den kaiserlichen Rath Johann Cuspinian, der eine ähnliche Stellung am Hofe einnahm, wie Stabius. Das Gemälde, etwas über 3′ hoch und fast 2′ 6″ breit, war bis dahin sehr gut erhalten.

Als die geringfügigsten führen wir zuletzt die Arbeiten auf, welche Dürer für Stabius selbst fertigte. Im Jahre 1512 gab dieser nämlich zwei Horoskope heraus, Tafeln zur Berechnung des Standes, Aufganges und Niederganges der Sonne, der Herrschaft der Planeten u. s. w., welche Dürer mit einigen Verzierungen versah. Auf dem einen, kleineren Blatte brachte er zwei Engel mit der österreichischen und der Reichsfahne und eine Säule mit dem Wappen des Stabius an. Unter dem letzteren, am Fuße der Säule steht noch ein leerer Schild, wodurch Dürer, wir möchten sagen das Gegentheil einer Betheiligung scheint haben andeuten zu wollen. Denn die Zeichnung ist ohne große Mühe, vielleicht nicht einmal von seiner eigenen Hand, sondern nur unter

seiner Verantwortung gefertigt. Auf dem größeren Blatte brachte er auf beiden Seiten der mathematischen Zeichnung einen sitzenden Löwen mit einer Fahne an, der zugleich als Schildhalter am Wappen des Matthäus Lang von Wellenburg, Bischofs von Gurk, dient, dem das Blatt gewidmet war. Die einzelnen Felder dieses Wappens vertheilte er zugleich zwischen Blumengewinden auf zwei Stücke einer Randverzierung. Auch hier sind zu den Füßen der Löwen das Wappen des Stabius und ein leerer Schild angebracht. Die Zeichnung ist wiederum nicht sehr bedeutend, doch erkennt man Dürer's Hand. Ob er auch die Gradeintheilungen, Linien, Schriften und Ziffern auf den Holzstock brachte, muß dahin gestellt bleiben. Heller zählt beide Blätter zu den zweifelhaften.

Vom Jahre 1515 ist eine Sternkarte des südlichen Himmels, auf welcher die Sternbilder und einige Wappen von Dürer herrühren. Das Blatt ist dem Cardinal Matthäus Lang als Coadjutor des Bisthums Salzburg gewidmet und dessen Wappen links der oberen Ecke, gegenüber der Widmung, angebracht. Unten, an der linken Seite sind die Wappen des Stabius, des Konrad Heinfogel und Dürer's neben einander gestellt, mit einem fliegenden Bande darüber, dessen lateinische Inschrift ersteren als Urheber des Ganzen, den zweiten als Ordner der Sterne und Dürer als Zeichner der Bilder angibt. Als Seitenstück dazu ist eine Karte der nördlichen Himmelskugel anzuführen, welche als Verzierung in jeder Ecke des Blattes die Halbfigur eines berühmten Astronomen enthält, sonst aber ohne Bezeichnung ihrer Urheber ist. Vom selben Jahre ist eine Erdkarte mit den drei Theilen der alten Welt, von zwölf blasenden Winden umgeben. Es finden sich in den Ecken das Wappen des Bischofs Matthäus, die Widmung an diesen, das Wappen des Stabius und das kaiserliche Privilegium vertheilt, an

welch' letzterem der Gelehrte es überhaupt auf seinen Werken selten fehlen ließ.

Ohne Jahresbezeichnung ist ein dem Kaiser Maximilian gewidmetes Horoskopium, das oben in den Ecken zwei Engel mit österreichischen Fahnen, unten zwei Greife mit österreichischen Wappenschilden, unten rechts auch das des Stabius trägt. Hieher zu rechnen ist wohl auch das sogen. Culminatorium fixarum, eine Tafel um Nachts aus den Sternen die Zeit zu bestimmen, mit den Wappen des Stabius und eines unbekannten Theilnehmers, dessen Schild mit drei Löwenköpfen Dürer, wie schon erwähnt, auch in einem eigenen Holzschnitte ausführte. Auch das erste Wappen des Stabius dürfte in die Jahre von 1512—1517 fallen und war vielleicht ein Erweis des Dankes von Seiten Dürer's für die Bemühungen seines Freundes in Betreff des Jahrgehaltes, welchen Maximilian dem Künstler ausgesetzt hatte. Wir wissen aus anderen Fällen, daß Dürer sich seinen Freunden gefällig erwies, indem er ihnen ihre Wappen zeichnete.

Der größte Theil der Holzstöcke, welche Dürer für Stabius zeichnete, hat sich erhalten und befindet sich gegenwärtig auf der k. k. Bibliothek zu Wien. Bartsch ließ sie im Jahre 1781 wieder abdrucken.

Um das überreiche Material — das wir gleichwohl nicht ganz aufgeben dürfen, um auch durch die Masse den Begriff von Dürer's Thätigkeit zu vervollständigen — einigermaßen zu bewältigen, heben wir von anderweitigen Arbeiten zunächst aus, was davon mit Zeitbezeichnung versehen uns aufgestoßen, mit Uebergehung des schon früher Genannten, wie der Portraits seines Bruders Andreas, seines Lehrers u. s. w. Von undatirten Arbeiten führen wir nur die wichtigsten an.

Vom Jahre 1514 befinden sich im Britischen Museum

zwei phantastisch verzierte Säulen in sehr schön colorirter Federzeichnung, nach einer Beischrift von Dürer Störche genannt, vielleicht im Zusammenhange mit der Ehrenpforte oder dem Gebetbuche ausgeführt. Ferner zwei Längendurchschnitte für einen Kelch, gelb colorirt, und zwei Kinderköpfe, eine liebliche Zeichnung mit der Feder. In der Ambraser Sammlung zu Wien ein hübsches Genrebildchen: Cupido, welcher einen Bienenkorb umgestürzt hat und, von dessen Bewohnern verfolgt, zu seiner Mutter Venus flüchtet, ebenfalls Federzeichnung, mit Saftfarben ausgeführt. In der Albertinischen Sammlung ein alter sitzender Mann mit langem Barte, auf der Rückseite ein stehender Löwe mit Rothstift gezeichnet, beide mit Dürer's Zeichen; ebendaselbst das Bildniß eines Mannes in halber Figur; die Studie zu einem knieenden Papste, dessen Mantel mit Farben ausgeführt ist, und eine Ansicht der noch im Bau begriffenen Hauptkirche zu Antwerpen [105]). Aus der Grünling'schen Sammlung führt Heller eine Nürnberger Kronbraut in ganzer Figur auf, colorirte Federzeichnung, welche uns die Pracht des damaligen Luxus veranschaulichte. — R. Weigel besitzt das Bildniß eines jungen Mannes von diesem Jahre, welches in dessen Prachtwerke: Handzeichnungen berühmter Meister u. s. w. Heft II, treu nachgestochen ist.

Vom Jahre 1514 ist auch die Medaille mit dem Bilde seines Vaters, dessen Andenken vielleicht durch den Tod der Mutter, die in diesem Jahre verschied, angeregt ward. Ein in gleicher Weise ausgeführtes Bildniß der letzteren, das man in diesem Falle als Seitenstück zu jenem erwarten sollte, kennen wir zwar nicht.

Vom Jahre 1515 gibt Heller eine Landschaft in Federzeichnung in der Pfaundler'schen Sammlung zu Innspruck an; den Entwurf eines Kopfes in Rothstift-

zeichnung im Kabinett des Fürsten Esterhazy zu Wien; die Versuchung des heiligen Antonius und die vorzügliche Studie eines nackten Mannes in Federzeichnung, die Tracht des Dieners eines österreichischen Erzherzogs auf zwei colorirten Blättern in der Albertinischen, einen auf Pergament ausgeführten Reiher in der Grünling'schen Sammlung.

Vom Jahre 1516 haben wir nur den Portraitkopf eines Mannes mit befiedertem Barett, eine herrliche Kreidezeichnung im Britischen Museum, das Portrait des Augustinermönches und späteren evangelischen Predigers zu Nürnberg, Johann Dorsch, in Oel auf Pergament ausgeführt, früher im Praun'schen Kabinett befindlich und außer den schon genannten gedruckten Blättern noch eine mit dem Pirkheimer'schen Wappen verzierte Titeleinfassung in Holzschnitt anzuführen. Die letztere ist augenscheinlich noch unter dem Eindrucke erfunden, welchen die Ausarbeitung der Ehrenpforte und des Gebetbuches im Künstler zurückgelassen hatte. Außer den Engeln, welche im unteren breiten Rande das Wappen halten, und denen, welche Posaunen blasen, sind verzierte Säulen, darunter auch eine mit einem Satyr, die Hauptelemente der Verzierung. Sie wurde für zwei kleine lateinische Uebersetzungen aus dem Griechischen von Willibald Pirkheimer, welche Friedrich Peypus zu Nürnberg verlegte und die Heller näher angibt, verfertigt. Auf der Universitätsbibliothek zu Erlangen befindet sich ein Probedruck, welcher zeigt, wie vorzüglich das Blättchen geschnitten ist [106]).

An Handzeichnungen von 1517 sind zu nennen: Das Bild eines Mannes, mit schwarzer Kreide ausgeführt, ehemals in der Frauenholz'schen Sammlung; ein vor einem Crucifix knieender Hieronymus in Federzeichnung, gegenwärtig im Kabinett des Fürsten Esterhazy; zwei Federzeichnungen zu dem verzierten Visier einer Sturmhaube und

der Stichplatte einer Turnierlanze, ferner die Tracht eines kaiserlichen Dieners mit schwarzem, goldbesetztem Ober- und grünem Unterkleide in der Albertinischen Sammlung. Ein „sehr frei behandelter lebensgroßer Portraitkopf mit Hut, in Kohle und schwarzer Kreide", kam auf der großen Kunstausstellung zu Manchester im Jahre 1857 vor.

Der Aufenthalt Dürer's in Augsburg während des Reichstages gab zu Ausübung seiner Kunst mannigfache Gelegenheit, wie überhaupt das Jahr 1518 zu den ergiebigsten in der ganzen Laufbahn des Künstlers gehört. Er lernte dort noch einen anderen Kunstliebhaber kennen, den in jener Zeit vielgenannten Cardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz, dem leider auch, da er für andere Nebendinge zu viel Geld brauchte, wenig blieb, um seiner besseren Neigung Genüge zu thun. Dürer zeichnete ihn mehre Male und stach sein Bild in Kupfer, welches Blatt, der sogen. kleine Cardinal, von 1519, zu den Seltenheiten gehört [107]). Die Zeichnung dazu befindet sich gegenwärtig in der Albertinischen Sammlung. Das Bildniß des Kurfürsten kommt als Handzeichnung außerdem noch zweimal im k. Kupferstichkabinette zu Berlin vor. — Viele der bedeutendsten Personen trug Dürer in sein Skizzenbuch ein, so den Kurfürsten Joachim I. von Brandenburg, Bruder des Markgrafen Albrecht, und seinen Sohn Joachim II., den Pfalzgrafen Friedrich, einen Fürsten von Anhalt, den Bischof Bernhard II. von Trient, die Aebte von St. Paul in Lavanthal und von Kloster Heilsbronn: Ulrich Pfinzing und Johann Wenck, Ulrich von Hutten, dessen Bild zweimal vorhanden, u. A. [108]). Diese Zeichnungen sind meistens mit Kohle oder Kreide, leicht und flüchtig, aber mit seltener Genialität hingeworfen. Wir werden auf sie, wie auf die Skizzenbücher Dürer's zurückkommen. — Auch mit der angesehenen Familie

der Fugger kam Dürer in Verbindung und führte das Bildniß des Jakob Fugger in schwarzer Kreide aus, gegenwärtig in München. Sandrart besaß die fast lebensgroßen Portraits des Ulrich Fugger, des Jakob Fugger und seiner Gemahlin, des Raimund und des Georg Fugger, dessen Herstellung im Bilde ein darunter geschriebenes lateinisches Distichon gar mit der Erweckung des Lazarus durch Christus verglich. Auch eine vornehme Augsburgerin, Sibylla Arzt, zeichnete Dürer mit Kreide in Lebensgröße. In dem Verzeichnisse der Imhof'schen Sammlung von 1588 kommt auch der Herrn Fugger (Fuggo!) Begräbniß, grau in Grau, vor, welches in den früheren Verzeichnissen nicht erwähnt wird. — Dürer wohnte während seines Aufenthaltes in Augsburg im St. Ulrichskloster, wohin er wahrscheinlich durch die Augustiner in Nürnberg empfohlen war, und scheint mit den Mönchen in engem Verkehre gestanden zu haben. Er zeichnete mehre zu seinem eigenen Andenken in sein Skizzenbuch, darunter den Hans Kiemlein, Heinrich Humer und einige unbenannte Mönche. Heller, der diese Zeichnungen selbst besaß, nennt daneben noch mehre andere, im Ganzen 13 Stück, alle auf starkes, grundirtes Malerpapier, größten Theils mit schwarzer Kreide gezeichnet und weiß gehöht. Das Bildniß eines Negers in Kreidezeichnung, welches in der Albertinischen Sammlung aufbewahrt wird, wurde wahrscheinlich auch nach einem Originale im Dienste eines der Fürsten entworfen, welche in Augsburg beim Reichstage versammelt waren. — Bekanntlich ward auf jenem Reichstage auch zum ersten Male die Sache Luther's öffentlich verhandelt. Dürer machte dessen persönliche Bekanntschaft, und der Reformator gedachte noch in späteren Jahren rühmend der Zustimmung, welche damals schon Dürer ihm gezollt. Daß dieser jenen gezeichnet, ist nicht bekannt; doch gibt es eine Medaille mit dem Bilde Luther's

aus deſſen früheren Jahren, die ganz in der Weiſe Dürer's gearbeitet iſt, indeß, wenn ſie wirklich von ihm herrührte, nicht zu ſeinen ausgezeichneteren Arbeiten zu zählen wäre. — Dürer ließ ſich ſelbſt auch von einem Augsburger Maler portraitiren, dem er ſpäter dafür aus den Niederlanden die Bezahlung ſandte.

Der Kopf eines Alten mit gebogener Naſe und ſehr langem, gelockten Barte, im Profil geſehen, Kreidezeichnung auf braungeränderem Papiere, ſo wie einige Studien von dieſem Jahre befinden ſich im Britiſchen Muſeum.

Vom Jahre 1518 haben wir außer dem Gemälde, welches Dürer für den Biſchof von Wien malte, noch drei andere aufzuführen, die indeß nicht alle gleichen Anſpruch auf unſere Anerkennung haben. Das eine iſt die Darſtellung der Lucretia in Lebensgröße, gegenwärtig in der Münchener Pinakothek befindlich, eine für Dürer ungewöhnlich ſchön gezeichnete weibliche Geſtalt, in der Malerei faſt wie eine Handzeichnung gehalten, mit röthlichem, ziemlich paſtos aufgetragenem Lokaltone und einfach weiß gehöht. Man will darin das Portrait von Dürer's Frau erkennen, und vielleicht nicht mit Unrecht. Das rundliche Geſicht hat Aehnlichkeit mit dem der beſprochenen Medaille, das man ebenfalls auf Frau Agnes bezieht. Lucretia ſpielte in der Zeit der Wiederaufnahme des klaſſiſchen Alterthums eine große Rolle, galt als Vorbild einer edlen Weiblichkeit und ward häufig von der Kunſt zum Vorwurf genommen. — Wollten wir fragen, wie gerade Dürer dazu gekommen, ſeine Frau ſo zu idealiſiren, wäre erſt zu unterſuchen, ob er dieſe der Lucretia wegen oder letztere ſeiner Frau wegen gemalt habe. Doch hat das Bild wenig Entſprechendes; der Gegenſtand lag der Anſchauung des Künſtlers zu fern, als daß er den eigenthümlichen geſchichtlichen Geiſt darin hätte entwickeln können, und die antike Form war zu wenig biegſam, als daß ſein eigener Geiſt

sich darin hätte fügen mögen. — Im Verzeichnisse der Imhof'schen Sammlung wird eine Lucretia in Grau angegeben, vielleicht eine Skizze für das große Gemälde. Eine Studie zu demselben, ein Kopf in sorgfältig ausgeführter Zeichnung, befindet sich im Britischen Museum. Wie wir schon oben erwähnt, hatte bereits im Jahre 1508 dieser Gegenstand, wahrscheinlich nach einer Anregung in Venedig, Dürer beschäftigt, wovon zwei Handzeichnungen aus jenem Jahre Kunde geben. Auch der Kopf auf der Medaille von 1508 hat eine Stellung, daß er recht wohl einer sterbenden Lucretia angehören kann. — Gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts soll ein Portrait des Lazarus Spengler im Besitz des bekannten Gelehrten Gottfried Thomasius zu Nürnberg gewesen sein. Die Beschreibung desselben gibt unzweifelhaft ein Gemälde aus der Zeit Dürer's zu erkennen, und Spengler war diesem so befreundet, daß nichts näher lag, als auch ihn durch die eigene Kunst zu verewigen. — Eine Maria mit dem Kinde, an einem Tische sitzend, auf welchem ein Apfel, ein Messer und ein Glas mit rothem Weine sich befinden, in der Gallerie des Belvedere zu Wien, wird, obwohl bis dahin unserm Meister zugeschrieben, nicht mehr für eine Arbeit desselben gehalten.

Von 1519 haben wir noch nachzufügen: einen Kinderkopf, auf rothes Papier mit Kreide gezeichnet und weiß gehöht, im Britischen Museum; das ähnlich ausgeführte Brustbild einer Frau mit einem Tuche über dem Kopf in der Albertinischen, und den Kopf einer schlafenden Frau, grau in Grau mit Wasserfarben gemalt, in der Grünling'schen Sammlung. Andere Handzeichnungen aus diesem Jahre gehören schon der im nächsten Abschnitte in Betracht zu ziehenden Reise nach den Niederlanden an.

Ein Gemälde mit den fast lebensgroßen Brustbildern der heiligen Anna, Maria und des Jesuskindes

hat in Betreff der Echtheit desselben noch neuerdings Anlaß zu vielfachem gelehrten Streite gegeben [109]).

Ehe wir zur folgenden Periode übergehen, haben wir noch eine Anzahl größerer Werke zu betrachten, deren Entstehungszeit sich nicht mit Gewißheit ermitteln läßt. Wir haben gesehen, in welcher innigen Verbindung Dürer mit seinen Arbeiten in früheren Jahren stand; wie er sie, indem er seine eigene Figur darauf anbrachte, gleichsam wie Kinder seines Herzens unter steter Obhut behielt. Weniger bedeutende sind wenigstens mit Monogramm und Inschrift versehen, in welcher gewöhnlich die Jahreszahl mit Ausführlichkeit angegeben ist. Man merkt aber bald, wie unter den drückenden Verhältnissen, in denen der Künstler arbeitete, ihm allmälig der Muth sank und er sich der gemachten Bestellungen möglichst leicht und schnell zu entledigen suchte. Es ist in diesen Bildern viel Gesellenarbeit nachzuweisen, und diese mochte mit ein Grund sein, daß der Meister oft kaum noch sein Zeichen aufsetzte.

Das werthvollste dieser undatirten Bilder, die indeß mit größter Wahrscheinlichkeit in die eben besprochene Periode fallen, ist wohl ein Altarwerk von mäßiger Größe, welches die angesehene Familie der Baumgärtner in die St. Katharinenkirche zu Nürnberg stiftete und das, vom Kurfürsten Maximilian erkauft, gegenwärtig in der Münchener Pinakothek bewahrt wird. Das Mittelbild stellt die Geburt Christi, die beiden Flügel die beiden Stifter, Stephan und Lukas Baumgärtner, unter den Gestalten des heiligen Georg und Eustachius dar. Dürer scheint das Werk größten Theils mit eigener Hand ausgeführt zu haben, denn es ist ungemein leicht und fertig gemalt und große Einheit in dem Ganzen. Was den geistigen Inhalt des Bildes betrifft, so glauben wir es höher schätzen zu müssen, als Kugler, der ein tieferes, edleres Gefühl darin vermißt. Ist der Kopf des Joseph, der überhaupt stief-

mütterlich von der alten Kunst behandelt wurde, auch hart im Ausdrucke, so hat doch Maria in Haltung und Geberde etwas sehr Inniges. Hübsch ist der Gedanke, dem eben in Kindesgestalt in die irdische Welt versetzten Gotte eine Anzahl von Gespielen aus seiner Heimath mitzugeben, doch fand oder suchte Dürer schon nicht mehr die Kraft, dem Gedanken entsprechende Gestalt zu geben. Sowohl das Christkind wie die Engel sind kümmerlich und ziemlich leblos geblieben. Aber schön ist die Gruppe der nahenden Hirten, ihre Bewegung voll Zartheit und Inbrunst. Auf den Seitenflügeln hat Dürer ein Paar der köstlichsten Portraitfiguren gegeben, voll Leben und individueller Wahrheit, welche zeigen, daß an der nahen, warmen Wirklichkeit die Seele des Künstlers sich immerfort zu entzünden vermochte und daß die wahre schöpferische Kraft, welche diese im Kunstwerke wiedergibt, ihm ungeschwächt war. Beide stehen geharnischt, mit rothem Wappenzeuge neben ihren Pferden. Der Eine ist ein wohlbeleibter Herr mit kleinen schlauen Augen, wie lange und vortheilhafte Erfahrung in engem Gesichtskreise sie gibt, sonst im Ausdruck ganz der beschränkte Reichsstädter, und in seiner Beschränktheit voll Behagen. Der Andere bildet den vollkommensten Gegensatz: lang, hager, „etwas phantastisch, aber schön in der Stellung, das Gesicht voll Charakter, durchgearbeitet, entschieden und resignirt". Wir erkennen in ihm auf den ersten Blick den Reiter aus dem Kupferstiche Ritter, Tod und Teufel und im Hintergrunde sogar dieselbe Felsenschlucht mit der Burg. Es ist wohl kein Zweifel, daß Kupferstich und Gemälde in Beziehung zu einander stehen, und beide dargestellten Personen dieselben sind. Während Dürer das Bild malte und seinen Ritter vor sich hatte, kam ihm vielleicht der Gedanke, ihn darzustellen, wie er in jenem Stiche es so wirkungsreich gethan [110]). Aus der Eigenthümlichkeit des Dargestellten konnte die Idee selbst entspringen.

Und wir glauben nicht zu irren, wenn wir in beiden den Freund Dürer's, Stephan Baumgärtner, erkennen, auf dessen Namen wir auch am ersten das besprochene S auf der Monogrammentafel des Kupferstiches beziehen möchten. Stephan scheint Dürern sehr nahe gestanden zu haben; dieser läßt ihn fast in jedem der Briefe, die er von Venedig aus an Pirkheimer schrieb, grüßen, und nennt gleich im ersten nur ihn allein. Wir können auch dem Bilde gegenüber uns lebhaft vorstellen, wie diese Persönlichkeit Dürer anziehen mußte.

Zu München befindet sich eine Schmerzensmutter, mit gefaltenen Händen stehend, „schön, einfach und würdig", wie Kugler sie angemessen charakterisirt. — Eine werthvolle kleine Geburt Christi, gegenwärtig zu Burleighhouse in England, können wir nur nach fremder Angabe aufführen, da wir das Bild selbst nicht sahen.

Ein größeres Werk ist wiederum die Stiftungstafel der Familie Holzschuher, den vom Kreuz abgenommenen Leichnam Christi darstellend, welchen die Seinigen betrauern. Die Erfindung ist groß und bedeutsam, die Zeichnung der Hauptfiguren des Meisters würdig, die Malerei aber sehr handwerksmäßig, an einigen Stellen, welche von Dürer selbst herrühren, skizzenhaft, an anderen und den meisten offenbar von Gesellenhänden, deren man leicht verschiedene unterscheidet. Der Leichnam Christi, der nur dünn mit einer einfachen Lasurfarbe überzogen ist, welche die dunklere Zeichnung durchscheinen läßt, indem die Schatten, wie es scheint, mit bloßem Beinschwarz gemischt und die Lichter mit fast reinem Weiß aufgesetzt sind, dürfte ausschließlich von Dürer herrühren. In den Figuren des Johannes, des Joseph von Arimathia und der außerordentlich einfach und schön gezeichneten Magdalena macht sich eine Hand bemerkbar, die sorgsam an die Weise des Meisters sich anschmiegte; doch auch entschieden etwas Fremdes hineintrug. Dürer mag daran

auch selbst die Hand mit angelegt haben. Seiner wenig würdig sind aber die übrigen Figuren, namentlich die Frauen in schillerndem Kleide, deren Verfertiger eine gewisse, niedrige Selbständigkeit verräth, aber die Zeichnung sehr verdorben hat. Man hat dieselben für später übermalt gehalten, was indeß nicht der Fall ist. Im Hintergrunde, unter dem Kreuze, bemerken wir einen Reiter, dessen schlecht gezeichnetes Pferd auffallend an eine gewisse Reihe von lahmen, dünnschwänzigen Pferden im Triumphzuge des Kaisers Maximilian von Hans Burkmair erinnert. Vielleicht rühren diese von einem Gehülfen her, der bei beiden Meistern arbeitete. Mit eigenthümlicher Handwerksmäßigkeit, ganz in Weise der älteren Kunst ist der Erdboden des Vordergrundes behandelt. Schablonenartig ist bis hart an die Umrisse der Figuren, so daß diese nur ausgespart erscheinen, die Fläche mit einem dunkelgrünen Tone belegt, der wiederum mit einer Saftfarbe lasirt worden. Darauf sind, fast rein gelb und weiß die Gräser und Kräuter gezeichnet, und zwar mit geringer Beobachtung der Natur.

Von den kleinen, im Vordergrunde angebrachten Figuren der Stifter haben sich anfänglich, wie ein neuerer Restaurateur uns versichert, nur die von Mann und Frau auf dem Bilde befunden; die Kinder sind später hinzugefügt. Wenigstens ist nur für die ersteren der Raum im Grunde ausgespart; doch rühren offenbar alle von einer Hand her.

Diese Tafel ward ursprünglich in die Sebalder Kirche zu Nürnberg gestiftet und hing dort am letzten Pfeiler rechts vor dem Chore, bis im Anfange des 17. Jahrhunderts die Familie, welcher es angehörte, ihrem Nachbarn, dem bekannten Martin Peller, der ein besonderes Verlangen darnach trug, ein Geschenk damit machte, indem sie, wie damals gebräuchlich, eine Copie an die Stelle des Originals gab. Auf diesem wurden die ursprünglichen Wappen übermalt

und mit anderen bedeckt, die keiner Familie angehören. Uebrigens ist die Copie fast schöner als das Original, so daß man versucht sein könnte, jene für dieses zu halten, wenn man nicht in der Malerei die Technik des 17. Jahrhunderts erkennte. — Das Original kam später in die berühmte Boisserée'sche Sammlung und befindet sich jetzt in der Moritzkapelle zu Nürnberg.

Ein eben daselbst aufbewahrter leidender Christus in halber Figur ward lange Zeit als Original von Dürer angesehen, obgleich der geringe Adel in der Auffassung mit der außerordentlich sorgfältigen und meisterhaften Ausführung in schroffem Widerspruche steht. Bei näherer Untersuchung findet man aber auch hier eine Technik, wie Dürer sie noch nicht kannte, eine zwar außerordentlich zart und geläufig behandelte, aber durchaus compakte, akademische Malerei, welche die Wirkung der leuchtenden Dürer'schen Farbengebung nur durch vielfache, künstliche Mittel erreicht. Das Bild ist eine der vielen Fälschungen, die auf des Meisters Namen gemacht wurden.

Der besten Zeit Dürer's gehört eine Handzeichnung im k. Museum zu Berlin an: Christus, von allen Nationen getragen, in welcher dieselbe großartige Anschauung sich ausspricht, die auch in dem Gemälde der heiligen Dreieinigkeit Verkörperung fand. Eine zierliche, mit Aquarellfarben ausgeführte Federzeichnung, die ebenfalls hier hervorzuheben sein dürfte: Maria mit dem Kinde unter verziertem Bogen, von zahlreichen Engeln umgeben, im Hintergrunde eine reiche Landschaft, befindet sich gegenwärtig in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel.

Von Holzschnitten haben wir noch die merkwürdigen sechs Blätter zu nennen, die wie Sticknuster anzusehen sind, von Dürer selbst die Knoten genannt. Es sind künstliche netzförmige Verschlingungen, auf schwarzer Fläche weiß aus-

geschnitten, in der Mitte mit kleinen Schilden versehen, die das erst später hinzugefügte Monogramm des Künstlers enthalten [111]).

Siebenter Abschnitt.

Persönliche Verhältnisse; Dürer's Reise in die Niederlande.

Ueber die persönlichen Verhältnisse des Künstlers fließen seit seiner Rückkehr aus Italien die Quellen außerordentlich dürftig. Doch würden, wenn auch reichere Nachrichten vorhanden wären, die Ergebnisse wohl nicht viel bedeutender sein. Was sollte Dürer in seinem engen Kreise und seiner angespannten Thätigkeit Merkwürdiges erleben? Er arbeitete im Schweiße seines Angesichtes, um das tägliche Brod zu verdienen. Wir haben ihn von früh bis spät in seiner Werkstatt beschäftigt zu denken, umgeben von Gesellen und Lehrlingen; seine Frau auf knappe Führung des Haushaltes bedacht; die Mutter das religiöse Prinzip im Hause vertretend. Gelegentliche Erholung fand der Künstler im Verkehr mit seinen Freunden. Sein Umgang, so viel wir davon erfahren, knüpfte sich an die ersten Familien der Stadt. Außer dem genannten Stephan Baumgärtner läßt er in seinen Briefen an Pirkheimer noch Hans Harsdorfer, Hans Vollkamer [112]) und den Prior der Augustiner, Eucharius Carl, grüßen. Pirkheimer trat im Jahre 1511, durch Ränke seiner pedantischen Standes- und Amts-

genossen gedrängt, aus dem Rathe der Stadt, was seinen wissenschaftlichen Strebungen und geselligem Verkehre nur Vorschub leisten konnte. Ein bedeutendes bewegendes Element in diesem wie im Gange der ganzen Staatsmaschiene bildete der kluge Rathsschreiber Lazarus Spengler, dessen wir schon Erwähnung thaten. Eine kleine Episode aus dem Verkehre dieser Männer, worüber die Zeugnisse sich erhalten haben, wirft ein Licht auf die ganze Weise desselben und zeigt zugleich, wie auch Dürer nicht allein aufnehmend, sondern auch beitragend und belebend darauf einwirkte. Wahrscheinlich angeregt eben im Umgange seiner gelehrten Freunde, hatte er im Jahre 1509 in bescheidenster Weise auch im Versemachen sich versucht. Er erzählt uns darüber selbst: [113]).

„Die ersten Reime, die ich machte — der waren zween; hatte einer so viel Silben als der andere und ich meinte, ich hätte es wohl getroffen:

„Du aller Engel Spiegel vnd Erlöser der Welt
Dein große Marter sey für mein Sünd ein Widergelt".

Den las Willibald Pirkheimer und spottet mein und sagte, kein Reim sollte mehr denn acht Silben haben. Da hub ich an und machte die nachfolgenden achtzehn Reime mit acht Silben:

„Mit grosser Begier Ehr und Lob
Bitt ich Gott vmb die acht Gob"

oder also:

„Mit allem Bleiße darnach streb
Das dir Gott die acht Weißheit geb
Billich wird der ein weiß Mann gnent
Den Reichtumb vnd Armut nit plendt" u.s.w.

Das Obgemeldete gefiel Herrn Willibald Pirkheimer aber nicht. Da bat ich Lazarus Spengler, daß er mir den

Sinn in Reime brächte. Da machte er's, wie hiernach geschrieben steht:

„Wer vmb Gott diſe Gnad erwürbt
Fehrt wol ohn Zweifel ſo er ſtirbt,
Der wirdt ein weiſer Mann geſpürt
Den Golt vnd Armuet nicht verfürth" u. ſ. w.

Obwohl Spengler's Verſe in der That nicht beſſer waren, als Dürer's, enthielt er ſich nicht, ein ſcherzhaftes Spottgedicht mit zu überſenden, was Dürer indeß ſo wenig übel nahm, daß er es ſelbſt mittheilt:

„Wiewol vil Sachen ſich begeben,
Die vnſer Gewonheit widerſtreben,
Vnd deßhalb zu verwundern ſtehn,
So mag ich doch nit wol vmbgehn,
Euch einen Handel zu entdecken,
Der euch zu lachen wirdt bewecken.
Vnd iſt darumb alſo gethan,
Ihr kennt ohn Zweifel einen Mann,
Hat krauß Haar und einen Bart,
Der iſt auß angeborner Art,
Ein Maler ye vnd allweg gweſen,
Vnd darumb daß er ſchreiben vnd leſen
Zwo Eln vnd ein Viertel kan,
Vermeint er ſich zu vnterſtan,
Die Kunſt der Schreiberey zu treiben,
Hat angefangen Reimen ſchreiben" u. ſ. w.

Die Fabel des Gedichtes iſt ſodann folgende: Ein Schuſter ſieht ein Bild, das ein Maler zum Trocknen in die Sonne geſtellt hat, und tadelt die Schuhe, welche darauf vorkommen. Der Maler merkt ſich den Fehler, ändert ihn im Stillen und ſtellt das Bild wieder hin. Uebermüthig geworden, beginnt der Schuſter nun auch, die Rockfalten zu mäkeln. Da aber entgegnet der Maler, ob der Schuhmacher auch

Schneider sein wolle, und gibt ihm den Rath eines bekannten Sprichworts. — Dürer erwiderte in einem anderen Gedichte:

„Es ist zu wissen in der Frist
Daß ein Schreiber zu Nürnberg ist
Meiner Herrn gar ein werth Mann
Darumb daß er Missif schreiben kan.
Der vermeint die Leuth zu schmizen
Vnd zu vertrucken mit sein Wizen.
Alß er mir zu Gespött hat than
Da ich hab Reim gefangen an" u. s. w.

Er beruft sich sodann darauf, daß Einer sich auf mehr als auf Eins einüben müsse, und führt zum Beleg die Geschichte eines Notars an, der nur eine Form seiner Instrumente anzuwenden gelernt hatte und einmal, als darin eine kleine Abweichung nothwendig wurde, die Arbeit aufgeben und seine Clienten fortschicken mußte. Wenn er noch keine guten Verse machen könne, meint der neue Poet, müsse er es eben noch besser lernen und:

„Dannoch will ich Reimen machen
Sollt der Schreiber noch mehr lachen".

Dürer ließ sich auch nicht abschrecken. Vom Jahre 1510 existiren noch ein Gedicht „von bösen vnd gueten Freundten" und einige andere Kleinigkeiten. Wie er seine Verse mit seiner Kunst in Verbindung brachte, haben wir früher schon angedeutet. Mehr Vortheil brachte ihm ohne Zweifel die Kunst, Gefühle und Gedanken brieflich mitzutheilen; er war dadurch in Stand gesetzt, auch über die Grenzen seiner Stadt hinaus freundschaftliche Beziehungen zu unterhalten. Heller theilt ein Bruchstück eines Briefwechsels zwischen Dürer und dem Ulmer Maler Konrad Merkel mit, aus welchem hervorgeht, wie auch diese beiden Männer, ohne allen Neid, wie er sonst wohl unter Genossen

eines Arbeitsgebietes stattfindet, in harmloser Weise einander das Leben zu erheitern suchten.

Auch Dürer's Bruder Andreas kehrte im Laufe der nächsten Jahre nach Nürnberg zurück und ließ sich als Goldschmied dort häuslich nieder [114]). Wenn wir Rücksicht nehmen auf das angenehme Aeußere, das aus der schon besprochenen Zeichnung dieses jungen Mannes hervorgeht und auf das gute Lob, welches der ältere Bruder in den Briefen an Pirkheimer ihm ertheilt, so kann der Verkehr zwischen beiden nur ein freundschaftlicher und wohlthuender gewesen sein. — Im Jahre 1514 starb Dürer's Mutter, nachdem sie ein Jahr lang krank gelegen. Dürer beschreibt auch die Umstände ihres Hinscheidens ausführlich und setzt darin ein anderes ehrendes Denkmal seines liebevollen, frommen Gemüthes.

In dieser Zeit fand der bekannte Austausch von freundschaftlichen Geschenken zwischen Albrecht Dürer und Rafael Santi statt. Ersterer sandte 1514 zum Zeichen der Huldigung sein Bildniß nach Rom, dessen bewunderte Malerei wir schon besprochen haben. Rafael schickte dagegen eine Anzahl von Handzeichnungen. Eine derselben, eine ziemlich umfangreiche, mit Rothstift ausgeführte Studie von zwei nackten Männern nebst der Anlage eines dritten befindet sich in der Albertinischen Sammlung. Sie ist 1515 von Dürer selbst als Geschenk Rafaels bezeichnet, der es ihm geschickt, „Im sein hand zw weisen". Dürer's Bild ging nach des Besitzers Tode an dessen Schüler und Erben Giulio Romano über, der es mit nach Mantua nahm und, nach Vasari's Zeugnisse, als kostbaren Schatz verehrte [115]). Bekannt ist auch Rafael's Ausspruch, der im Anschauen Dürer'scher Arbeiten geäußert haben soll: Dieser würde uns alle übertreffen, wenn er, wie wir, die Vorbilder des Alterthums vor Augen gehabt! — In grellem Gegensatze zu dieser Bethätigung der

gegenseitigen Anerkennung beider großen Männer steht eine andere Einzelnheit, die aus derselben Zeit uns berichtet wird. Aus unbekannten Ursachen gerieth Dürer in Streit mit einem gewissen Jörg Vierling von Kleinreuth bei Nürnberg. Dieser schlug den Künstler, bedrohte und beschuldigte ihn unbilliger Dinge. Der Rath nahm sich Dürer's an, ließ den Vierling in's Lochgefängniß führen, binden und bedrohen, man werde ihm wehe thun, d. h. auf die Folter legen, wenn er nicht gutwillig eingestehe. Soweit ließ es aber Dürer nicht kommen; er verwendete sich für den Gefangenen, den der Rath sofort entließ, nachdem er ihm aufgetragen, dem Künstler und allen Betheiligten durch seine Verwandtschaft mit Leib und Gut Bürgschaft und Sicherheit leisten zu lassen [116]).

Von der Reise, welche Dürer 1518 nach Augsburg machte, haben wir mitgetheilt, soviel wir haben in Erfahrung bringen können. Zwei Jahre später riß er sich einmal wieder auf längere Zeit aus den ihn umgebenden engen Verhältnissen los, indem er eine Reise in die Niederlande unternahm. Er hat über dieselbe ein genaues Tagebuch geführt, worin er jedoch die Veranlassung zur Reise nicht nennt. Grund genug dazu hatte er gewiß; eine Hauptabsicht war jedenfalls mit, einen besseren Markt für die Erzeugnisse seiner Thätigkeit zu suchen, als für den Augenblick seine Vaterstadt bieten mochte. Die Niederlande waren reich, in den Städten ein Zusammenfluß von Menschen aus allen Ländern; Luxus und Liebhaberei für den Schmuck der Kunst als Erbtheil aus alter Zeit allgemein verbreitet. Diesmal ließ seine Frau ihn aber nicht allein reisen; sie vielmehr und ihre Magd Susanna begleiteten Dürer, und statt wie früher auf der Reise nach Italien, auf leichtem Rosse der Welt frei und froh entgegenzuziehen, mußte er sich der langen Marter unterziehen, die damals eine Wagenfuhr bereitete. Außer dem nöthigen Reisegepäck, das Frau Agnes

nicht allzusehr hatte einzuschränken brauchen, weil damals die großen hölzernen Kästen, die das Wagengehäuse bildeten, Viel faßten — freilich scheint auch ein guter Theil selbst der Küche darin mitgewandert zu sein — führte er noch einige Ballen seiner gedruckten Blätter mit sich, sowie einige kleinere Malereien, namentlich auf Tuch in Wasserfarben, wie er sie für den Verkauf fertigte und in seiner Werkstatt fertigen ließ [117]). Auch für andere Künstler, wie für Hans Schäufelein aus Nördlingen, scheint Dürer Kunstsachen zum Verkaufe mitgenommen zu haben. — Nebenher ritt ein gedungener Reisiger, der die Sicherheit seiner Schutzbefohlenen gegen räuberische Ueberfälle zu vertheidigen hatte und für wenige Pfennige Lohn sie nach dem Orte lieferte, wo ein anderer Geleitsmann zu bekommen war.

„Am Pfintztag (Donnerstag) nach Chiliani (12. Juli), beginnt der Künstler sein Tagebuch, hab ich Albrecht Dürer vff mein verkoſt vnd außgeben mich mit meinem Weib von Nürnberg hinweg in das Niederland gemacht und do wir deſſelben tags außzogen durch Erlang do behaußeten wir zu nachts zu Baiersdorff vnd verzehren daſelbſt 3 Pfd. minder 6 pf." — Am folgenden Tage kamen die Reisenden nach der Bamberger Grenzfestung Forchheim, wo sie neues Geleit nahmen. Dem Bischofe von Bamberg, Georg III., Schenk von Limburg, schenkte Dürer um gute Aufnahme ein gemaltes Marienbild, ein Exemplar vom Leben der Maria und von der Apokalypse, so wie für einen Gulden Kupferstiche. Dafür lud dieser ihn zu Gast, löste ihn aus der Herberge, wo er einen Gulden verzehrt hatte und schenkte ihm einen Zoll- und drei Fürder-Briefe [118]), für die er indeß in die Kanzlei des Bischofs einen Gulden zu zahlen hatte. — Die Bamberger Maler Laux Benedikt und Hans Wolfgang Katzheimer — „Hans Maler", wie Dürer letzteren

nur aufführt — schenkten ihm, wie es die Sitte der Zeit gebot, den Wein zum Willkomm.

Welchen Vortheil Dürer mit des Bischofs Zollbriefe gewann, sehen wir aus den nächsten Aufzeichnungen seines Reisebuches. Auf dem Wege zwischen Bamberg und Frankfurt befanden sich nicht weniger als 26 Zollstätten, und hätte Dürer, wie es später am Rheine der Fall war, an jeder 2 Goldgulden zahlen sollen, möchte bis zu seiner Ankunft in den Niederlanden der ganze gehoffte Gewinn und Mehr daraufgegangen sein. So aber zeigte er jedesmal seinen Brief vor und man ließ ihn frei passiren. — In Frankfurt schickte Jakob Heller ihm den Wein zum Empfange in die Herberge. Ohne Zweifel sah hier Dürer auch sein Bild wieder, wenn er auch in seinem Tagebuch, das vorzugsweise auf die Kosten der Reise Rücksicht nimmt, es nicht erwähnt. Den Weg von Frankfurt nach Mainz legte er zu Wasser zurück, und zwar, wie er berichtet, mit dem Frühschiffe, woraus auf eine schon regelmäßige Verbindung zwischen diesen beiden Städten zu schließen ist. In Mainz schenkte ihm der Münzwardein Peter Goldschmidt zwei Flaschen Wein, und Veit Farnbühler, ohne Zweifel ein Verwandter des später zu nennenden kaiserlichen Rathes, lud ihn zu Gaste; doch wollte dessen Wirth keine Zahlung nehmen und erwies so seinerseits dem fremden Künstler die Ehre. Am 23. Juli schied Dürer von Mainz, nachdem er für die Reise nach Cöln sich mit Fleisch, Eiern und Birnen im Betrage von 19 Hellern versorgt hatte. Die Mainzer Malergilde und einige andere Künstler fügten Wein und Geflügel hinzu. Bis hieher und noch eine Station weiter erwies der Zollbrief seine Kraft; aber in Ehrenfels mußte Dürer Zoll erlegen mit der Bedingung der Zurückzahlung, wenn er innerhalb zweier Monate einen Ledigbrief (wahrscheinlich einen Zollbrief des betreffenden Zollherren) einbringe. In Bacharach

mußte Dürer sich verschreiben, daß er in zwei Monaten zahlen wolle, wenn er in der Zeit keinen Ledigbrief schaffe. Ebenso in Caub. In Boppart, dem ersten Trier'schen Zollorte, läßt man ihn frei durch, doch muß er in einem untersiegelten Scheine Zeugniß geben, daß er keine gemeine Kaufmannswaare mit sich führe. Dürer verzeichnet seine Erlebnisse von Ort zu Ort und gibt ein sprechendes Bild der auch sonst viel gerügten Zollplackereien jener Zeit. In Cöln besucht er seinen Vetter Niklaus, der bei seinem Vater in der Lehre gewesen war, und bei dem er sich einführt mit dem Geschenke seines schwarzgefütterten, sammetverbrämten Rockes und eines Gulden für die Frau desselben. Der Vetter schenkt ihm dafür den Empfangswein. Auch Hieronymus Fugger und Johann Grosserpecker beschenken den Künstler mit Wein. Im Baarfüßerkloster gab man ihm ein Frühstück und ein Mönch schenkte ihm ein Tüchlein. Am St. Pantaleonstage (28. Juli) reiste Dürer mit den Seinigen von Cöln ab, indem er seine Güter einem Frachtfuhrmann übergab und die gerade Richtung nach Antwerpen einschlug. Hier angekommen, fand er Herberge bei Jobst Planckfelt. Noch am Abend seiner Ankunft aber lud ihn Bernhard Stecher, der Fugger Faktor, zu einem köstlichen Mahle ein, während seine Frau in der Herberge speiste. Dieser Bernhard Stecher erwies Dürern auch in der Folge viel Gastfreundschaft und Dürer zeichnete ihn mit seiner Familie mehre Male. Sein Wirth führte ihn am Tage nach seiner Ankunft in des Bürgermeisters Haus, dessen Größe und Pracht Dürer in Staunen setzte. Den Empfang, welchen Dürer in Antwerpen von seinen Kunstgenossen erfuhr, schildern wir mit seiner eigenen Erzählung: „Am Sonntag, war auf St. Oswaldtag, da luden mich die Maler auf ihre Stube (ihr Zunftlokal im Innungshause) mit meinem Weibe und der Magd, und hatten überall Silbergeschirr und andere

köstliche Zier und überköstliches Essen. Es waren auch ihre Weiber alle da, und da ich zu Tisch geführt ward, da stand das Volk auf beiden Seiten, als führte man einen großen Herrn. Es waren unter ihnen auch gar treffliche (angesehene) Personen, Männer, die sich alle mit tiefem Neigen auf das Allerdemüthigste gegen mich erzeigten; und sie sagten, sie wollten so viel möglich alles thun, was sie wüßten, das mir lieb wäre. Und als ich also saß, da kam der Rathsbote der Herren von Antorf (die alte Bezeichnung für Antwerpen) mit zwei Knechten und schenkte mir von der Herren wegen zwei Kannen Wein, und diese ließen mir sagen, ich solle hiermit von ihnen verehrt sein und ihren guten Willen haben. Deß sagte ich ihnen meinen unterthänigen Dank und erbot meine unterthänigen Dienste. Darnach kam Meister Peter, der Stadt Zimmermann, und schenkte mir zwei Kannen Wein mit Erbietung seiner willigen Dienste. Also da wir lange fröhlich bei einander und es spät in der Nacht war, begleiteten sie uns mit Windlichtern gar ehrenvoll heim und baten mich, ich solle ihren guten Willen haben und annehmen, und solle machen, was mir beliebe, dazu wollten sie mir überall behülflich sein. Also dankte ich ihnen und legte mich schlafen".

Wie zu denken, ließ Dürer vornehmlich sich angelegen sein, die Werkstätten seiner Kunstgenossen zu besuchen, in welche sein Wirth, der ein angesehener Mann gewesen sein muß, ihn einführte. Er hebt namentlich das Haus des Quentin Messis hervor, der damals schon in hohem Alter stand und als Vermittler der älteren und neuen Schule einen bedeutenden Rang einnahm. Auch die übrigen Merkwürdigkeiten der Stadt nahm unser Meister nach und nach in Augenschein und ward durch deren Großartigkeit und Pracht zur Verwunderung hingerissen. Er besuchte die drei Schießplätze der Antwerpener und das Zeughaus, in welchem

Handwerker und Künstler eben mit umfassenden Vorbereitungen zum festlichen Empfange König Karls beschäftigt waren. Der dortigen schönen Frauenkirche und der reichen Abtei St. Michael widmete er besondere Aufmerksamkeit; kaum kann er Worte finden, um den Eindruck der großen, bunten Prozession am Mariä-Himmelfahrtstage zu beschreiben. Mit der Zeit mehrten sich die Bekanntschaften, welche Dürer, wie es scheint, hauptsächlich durch Vermittlung des Faktors der Fugger machte. Er lernte den Faktor von Portugal kennen und schloß mit diesem und einem anderen Portugiesen Namens Rodrigo, sowie mit drei Brüdern aus Genua, Tomasin, Vincenz und Gerhard, wie er sie nennt, eine enge Freundschaft. Eine sehr werthe Bekanntschaft scheint Dürern, als einem Freunde der Musik, auch die des kaiserlichen Hauptmanns Felix Hungersberg, eines vorzüglichen Lautenschlägers, gewesen zu sein. Dieser lud ihn zu Gast und Dürer zeichnete ihn mehre Male. In der Albertinischen Sammlung befinden sich zwei Bildnisse mit beigefügtem Namen und auf dem einen die Bezeichnung: „Der köstlich vnd Vebiegrad (?) Lautenschlacher". Auch der gelehrten Welt blieb Dürer nicht fern. Aus dem Geschenke der beiden Himmelskarten, welche er einem Augustin Lumbarth (wahrscheinlich Lombardus) machte, läßt sich wenigstens schließen, daß derselbe jener angehörte. Dem Erasmus von Rotterdam trat Dürer ebenfalls nahe und in beiden Männern scheint die Ueberlegenheit ihres Geistes eine gegenseitige Anziehung ausgeübt zu haben. Erasmus schenkte Dürern ein spanisches Mäntelchen und einige Zeichnungen, ohne Zweifel von bedeutenden Meistern; dieser zeichnete jenen und fertigte später (1526) das herrliche Portrait von ihm in Kupferstich. Weiter unten werden wir sehen, welche Anschauung sich Dürer von dem Gelehrten in Bezug auf die neu an den Tag tretenden Zeitereignisse gebildet hatte. —

Am wenigsten erfahren wir am Ende von Geschäften, die Dürer an seinem neuen Aufenthaltsorte gemacht hätte. Nur einmal redet er im Anfange von einem bedeutenderen Verkaufe, den er mit einem Sebald Fischer abschloß. Dieser nahm, offenbar zum Wiederverkaufe, von ihm 16 Exemplare der kleinen Holzschnittpassion für 4 fl., 32 große Bücher (Apokalypse, große Passion und Leben der Maria) für 8 fl., 6 Exemplare der Kupferstichpassion für 3 fl. u. a. Sein Wirth kaufte ihm ein gemaltes Tüchlein mit einem Marienbilde für 2 fl. ab. Vielleicht hat Dürer aber auch nicht Alles aufgeführt, wie in seinem Tagebuche überhaupt Auslassungen nachzuweisen sind. So erwähnt er z. B., daß er den Felix Hungersberg zum andern Male gezeichnet habe, ohne daß er das erste angibt. Das neue, reiche Leben, welches ihn umfing, mochte ihn bisweilen das Anmerken des Erlebten vergessen lassen. — Desto mehr lesen wir aber von Geschenken, wozu ihn freilich die mannigfachen Dienstleistungen seiner neuen Freunde und deren Gastfreiheit aufforderten, welcher Verpflichtung er aber auch mit freigebigen Händen gerecht wurde. Dem Faktor von Portugal schenkte er ein „geschnittenes Kindlein" (Relief in Stein oder Holz), die bedeutendsten seiner größeren Kupferstiche, die drei großen Reihenfolgen von Holzschnitten nebst den beiden kleinen Passionen und eine Anzahl kleinerer Blätter, dem Sennor Rodrigo dasselbe, wofür dieser unter Anderm der Frau Dürer's einen kleinen grünen Papagei verehrte. Noch von vielen anderen Geschenken lesen wir, die Dürer gab oder erhielt; wobei freilich immer das Mißverhältniß blieb, daß seine Freunde von ihrem Ueberflusse gaben, er aber nur das tägliche Brod zu reichen hatte. Sehr häufig ward er zu Gaste geladen. Sich und den Anderen machte er eine Freude, indem er sie zeichnete, zum Theil für deren eigenen Besitz, zum Theil in sein Skizzenbuch zur Erinnerung für

sich in der Heimath. So zeichnete er, meistens mit der Kohle, schon während seines ersten Aufenthalts zu Antwerpen, außer den bereits genannten Freunden Tomasius Tochter „Jungfrau Suten", einen vierten Italiener, Romanus, von Lucca gebürtig, und Opitius, den „Maler mit der krummen Nase", ferner seinen Wirth, der ihm dafür einen Zweig weißer Korallen schenkte, und den Nikolaus Kratzer aus München, Professor der Astronomie in Oxford, der Dürern zu vielen Dingen „fast förderlich und nützlich" gewesen war.

Auch für Bezahlung zeichnete Dürer Portraits; so den Hans Pfaffroth, der ihm einen Philippsgulden (etwa 5 fl. 14 kr. nach unserm Gelde) dafür gab. Daß Dürer sich auch mit anderweitigen künstlerischen Arbeiten beschäftigt, deutet er an, doch erfahren wir aus der ersten Zeit seines Aufenthaltes in der Fremde wenig Genaues darüber. Den Malern machte er eine „Visierung mit halben Farben", wahrscheinlich einen Entwurf zu den Triumphbogen, welche sie für den König fertigten, in leicht colorirter Federzeichnung; den Goldschmieden eine „Visierung von Frauen-Kopf-Püntlein", vielleicht dieselben fünf Entwürfe zu Goldschmiedarbeiten, welche gegenwärtig im Britischen Museum aufbewahrt werden, darunter eine knieende weibliche Gestalt mit zwei daneben gezeichneten Kopfverzierungen, wozu er eigenhändig geschrieben: „Do mach welchen Köpfli du wilt". Den Schreinern zahlte er einmal 14 Stüber für drei Täfelein und 4 Stüber für das Zubereiten derselben. Was er aber darauf malen wollte, sagt er nicht. Joachim Patenier lieh ihm Farben und einen „Knecht", wofür er beide zu Gast hatte und ihnen einige Kunstblätter schenkte.

Ein Hauptaugenmerk hatte Dürer darauf gerichtet, sich den Zugang zu der Statthalterin der Niederlande, der Erzherzogin Margaretha, zu verschaffen, um durch sie beim

Nachfolger Maximilians bezüglich der Schuld des letzteren erfolgreiche Schritte zu thun. Er gewann die Gunst eines ihrer Diener, des Meister Konrad, eines trefflichen Bildschnitzers, durch ein Geschenk und übersandte auch ihr durch diesen einige seiner bedeutenderen Kupferstiche. — Im Beginne des September machte er sich in Begleitung seines Freundes Tomasin selbst auf den Weg nach Brüssel, wo die Statthalterin residirte. Er fand hier Nürnberger Gesandte, die ihn bei sich aufnahmen, und den Markgrafen Johannes von Ansbach und Bayreuth, einen Verwandten der spanischen Königsfamilie, dem er einen Empfehlungsbrief des Bischofs von Bamberg in Begleitung einer Kupferstichpassion einreichte. Er ward auch bald dem kaiserlichen Rathe Bannissius [119]), einer wichtigen Person für seinen Zweck, bekannt, der ihn zum Essen lud und ebenfalls eine Kupferstichpassion geschenkt erhielt. Dessen Sekretär Erasmus, durch dasselbe Geschenk angespornt, setzte ihm eine Bittschrift auf, die bei der „Frau Margareth" gute Wirkung gethan zu haben scheint. Sie schickte nach Dürer, der sich bei ihr mit einem neuen Geschenke, ebenfalls einer Kupferstichpassion, einführte, und versprach, ihn bei König Karl vertreten zu wollen. Um bei Hofe Jemand zu haben, der die Fürstin nöthigenfalls erinnerte, gewann er deren Pfennigmeister, den er auch mit der Kohle zeichnete. Von den Künstlern in Brüssel ward Dürer kaum weniger ehrenvoll aufgenommen, als zu Antwerpen. Bernhard van Orley lud ihn zu einem so köstlichen Gastmahle, daß Dürer meint, es sei ihm auf mehr als 10 fl. zu stehen gekommen. Auch dem Erasmus von Rotterdam begegnete er hier wieder, den er zum zweiten Male zeichnete [120]) und mit einer gestochenen Passion beschenkte. Noch mehre andere Personen zeichnete er, darunter sechs, deren mangelnden Dank er beklagt. Während er seine Angelegenheit betrieb, vergaß er nicht, die Sehenswürdigkeiten

der Stadt in Augenschein zu nehmen. Die Reichthümer, welche er hier zu sehen bekam, namentlich die Kostbarkeiten aus der neuen Welt, darunter eine Sonne von gediegenem Golde, einen silbernen Mond, beide klaftergroß und Geschenk für den König, erschienen ihm wie Wunder, und er findet kaum Worte, um sein Staunen auszudrücken. Es reizte ihn, sich auch von den interessanten Sachen zu verschaffen, und er wandte unter Anderm drei Stüber für ein Paar Büffelhörner auf. — Nach kurzem Aufenthalte kehrte er mit seinem Begleiter nach Antwerpen zurück, wie es scheint, befriedigt durch den Erfolg seiner Reise und in guter Laune. Denn unter seinen nächsten Aufzeichnungen findet sich das kostbare Geschenk eines Regenmantels im Werthe von 2 fl. 10 Stübern, das er seiner Magd Susanna kaufte [121]).

Am Montag nach St. Gilgentag (3. September) zog Dürer wieder in Antwerpen und in sein altes Quartier bei Jobst Plankfeld ein, von seinen Freunden auf freigebigste Weise wieder aufgenommen. Um unabhängiger zu sein, hatte er seinen Mittagstisch von dem seiner Frau getrennt, indem er diese ihren eigenen Haushalt führen ließ, selbst für gewöhnlich bei seinem Wirthe, meistens aber bei Freunden speiste. Seine Bekanntschaft dehnte sich noch aus und erstreckte sich namentlich auf zwei Herren von Rogendorf, deren Wappen er auf Holz zum Schnitte riß. Auch zeichnete er das Bildniß des Wolf von Rogendorf. Wiederholt nennt er einen Meister Jakob von Lübeck, den er ebenfalls zeichnete. Am Charfreitage 1520 war Rafael gestorben. Einer seiner Schüler, die nach dessen Tode sich zerstreuten, Tomaso Vincidor von Bologna, von Dürer Thomas Polonius genannt, suchte diesen in den Niederlanden auf. Er brachte ihm aus Rom einen goldenen Ring mit einem antiken Steine mit, wogegen Dürer ihm eine Auswahl des Besten seiner gedruckten Blätter schenkte. Dieser ließ auch

durch den Italiener einen ganzen Druck seiner gestochenen und geschnittenen Arbeiten nach Rom besorgen, um dafür wieder zu erhalten, was von Rafael in Druck herausgekommen. Jener zeichnete Dürer's Bild, nach welchem später Andreas Stock seinen Kupferstich fertigte.

Karl V. war unterdeß in Antwerpen eingezogen und mit großem Aufwande empfangen worden. Doch gelang es Dürern nicht, vor ihn zu kommen; er mußte sich einstweilen begnügen, diejenigen Personen aus des Königs Umgebung, deren Interesse er für sich geweckt hatte, in ihrem Eifer rege zu halten. Er schenkte dem Bannissius ein gemaltes Tuch der heiligen Veronika und mehre der größeren Kupferstiche; zeichnete ihn außerdem mit der Kohle. Auch den Schreiber Erasmus beschenkte er auf's neue. Der Frau Margareth gab er einen ganzen Druck seiner Werke und fertigte ihr zwei Zeichnungen auf Pergament, „mit ganzem Fleiß und großer Mühe", die er mit jenem auf 30 fl. berechnet. Ihrem Arzte machte er den Aufriß eines Hauses, das dieser wollte bauen lassen. — Mit dem neugewählten deutschen Kaiser kamen auch die Gesandten von Nürnberg nach Antwerpen, die, wie sie ihren Landsmann hier geehrt fanden, auch selbst ihn auszuzeichnen nicht unterließen. Dürer merkt an, daß er zehnmal mit ihnen gespeist habe. Ebenso lud Wolf Haller, der Fugger „Diener", die „Herren von Nürnberg" und mit ihnen den geschätzten Künstler. Wie viel Anerkennung und Liebe diesem überhaupt zu Theil wurde, kann man unter Anderm an den außerordentlich häufigen Trinkgeldern abnehmen, die er verzeichnet. Geschenke, die er erhielt und machte, führt er ebenfalls wiederum in ziemlicher Zahl an, häufiger auch jetzt Verkäufe, die er aus dem Vorrathe seiner Werke machte; auch fertigte er die Bildnisse mehrer Personen, die seiner Frau einen Philippsgulden schenkten, wenn er keine Be-

zahlung ausbedungen, oder sonst ihm gerecht wurden. Von seinen Arbeiten führen wir hier aus seinen Aufzeichnungen noch einen todten liegenden Christus, im Werthe von 3 fl., und ein Kindsköpflein, im Werthe von 1 fl. an, wahrscheinlich beide Wassermalereien, die er in dieser Zeit, wenn nicht fertigte, doch verschenkte. Wahrscheinlich beschäftigte sich Dürer während dieses seines Aufenthaltes zu Antwerpen auch mit größeren Arbeiten. Er bemerkt mehre Male Ausgaben für Ankäufe von Farben, Firniß u. dgl. Auffallender Weise sagt er aber nirgends, was er gemalt habe. Ein Oelbild im Belvedere zu Wien, Maria in einem Pelzmantel, vom Jahre 1520, hielt man bis in jüngster Zeit für eine Arbeit Dürer's, ist indeß von dieser Ansicht zurückgekommen.

Im Oktober des Jahres 1520 sollte die Krönung Karls V. zu Aachen stattfinden und Dürer machte sich im Anfange des Monates dahin auf, um seine Sache aus der Nähe zu betreiben. Er fand „seine Herren" von Nürnberg wieder, namentlich Hans Ebner und Leonhard Groland, die ihn auch hier gastlich aufnahmen und ihm Vorschub leisteten. Dennoch hatte er sein Ziel nicht erreicht, als die Feier vorüber war und er gegen Ende des Monats wieder abreiste. Er hatte bis dahin seine Muße ausgefüllt, die Merkwürdigkeiten der Stadt und die Abwechslungen der Festlichkeit anzusehen und ihre wie der Gesellschaft Annehmlichkeiten zu genießen. Gewissenhaft zählt er auf, was er verbadet, verspielt und mit den Gesellen vertrunken hat. Auch zeichnete er viele der Personen, mit denen er in Berührung kam, so außer dem genannten Hans Ebner, Georg Schlauderspach, den jungen Christoph Groland, seinen Wirth Peter von Enden und dessen Schwager; ferner Paulus Toppler und Martin Pfinzing in sein „Büchlein" u. A. Kaiser Karl hatte sich nach Cöln gewandt, wo ihm ebenfalls

große Feste bereitet wurden. Dürer folgte ihm auch hierhin nach [122]) und erreichte endlich seinen Zweck, mit großer Mühe und Arbeit, wie er selbst angibt. Im Archive zu Nürnberg befindet sich noch die am 4. November 1520 ausgestellte Urkunde, worin der Kaiser den „ehrsamen, seinem und des Reichs lieben getreuen Bürgermeister und Rath der Stadt Nürnberg" ernstlich empfiehlt, dem Albrecht Dürer das ihm von weiland Kaiser Maximilian ausgesetzte Leibgeding von hundert Gulden und den Betrag desselben, der seit der ersten Verschreibung unbezahlt ausstehe, aus der Stadtsteuer zu bezahlen und sich daran durch Nichts irren oder verhindern zu lassen [123]). — Wie die Nürnberger die untergehende Sonne unbeachtet gelassen, so wagten sie doch nicht, der aufgehenden das Auge zu verschließen. Im selben Archive befinden sich auch die Quittungen vom Jahre 1521 bis zu Dürer's Tode, welche er über den Empfang der jährlich ausgezahlten 100 fl. ausstellte. In keiner einzigen aber bescheinigt er den Empfang der 500 fl., welche man ihm vom Jahre 1515 bis 1520 noch schuldete, und es scheint wirklich, daß dem Armen auch diese, wie früher die Befreiung von städtischen Abgaben, von rathswegen abgedrungen worden.

Verschiedene Geschenke, die Dürer zu Cöln an bedeutende Personen austheilte, deuten auf die Schritte, die er zu Erreichung seines Zieles thun mußte. Auch seinen alten Freund Stabius fand er hier wieder und zeichnete sein Wappen auf Holz. — Leichten Herzens nach Ueberwindung so vieler Schwierigkeiten mochte er das Schiff besteigen, als er am 14. November sich anschickte, Cöln zu verlassen. Er fuhr den Rhein hinab und kam nach Ueberstehung einiger Abenteuer, wie sie eine Winterfahrt auf den breiten Strömen der Niederlande mit sich bringt, und nach ehrenvollem Empfange durch die Künstler und Goldschmiede zu Herzogenbusch, wohl-

behalten in Antwerpen wieder an. Nachdem er aber hier in sein gewohntes Leben kaum wieder eingetreten, rief ein seltsames Ereigniß ihn noch zu einer zweiten Winterreise, zu der kaum ein anderer als der lebhafte Geist Dürer's sich würde bequemt haben. Es war nämlich an der Küste von Seeland durch die Sturmfluth ein Walfisch von solcher Größe an's Land geworfen, daß weder das Thier den Rückweg in das Wasser gewinnen konnte, noch die Leute es so schnell zu zerhauen und hinwegzuräumen vermochten, daß es nicht vorher durch Fäulniß die Gegend hätte verpesten müssen. Dürer machte sich, um dieses Naturwunder zu sehen, zu Pferde auf über Bergen op Zoom und Middelburg nach Zurkse, auf welchem Wege ein Abenteuer ähnlicher Art, wie das, welches auf der ersten Fahrt ihm Unbequemlichkeit bereitet, ihn hier in Lebensgefahr gebracht hatte. Doch als er an Ort und Stelle ankam, hatte eine zweite Fluth den Fisch bereits wieder weggespült. — Hier wie auf seiner übrigen Reise war sein Skizzenbuch sein treuer Begleiter und Stift und Kohle waren in seiner Hand immer zum Zeichnen bereit. Er entwarf, wie er andeutet, Ansichten von den Orten, welche er sah, und zeichnete viele Portraits, sowohl zu seinem Gedenken, wie für Geld. Er nennt die gezeichneten Personen, darunter mehre Landsleute, die damals in allen bedeutenden Handelsstädten der Niederlande zerstreut waren; doch würde uns die Aufzählung aller zu weit führen, zumal da ihre Bildnisse zum größten Theile mögen verloren gegangen sein. Nach einem kurzen Aufenthalte zu Bergen kehrte er am Freitage nach St. Lucia (14. Dezember) wieder bei seinem Wirthe Jobst Plankfeld in Antwerpen ein.

Hier brachte Dürer nun den übrigen Theil des Winters in jener heiter bewegten Ruhe hin, die ihm der Umgang mit Freunden gewährte, welche, wie aus seinen absichtslosen Aufzeichnungen hervorgeht, ihn immer fester und ehrenvoller

an sich zogen und deren Kreis sich fortwährend erweiterte. Seine Frau hatte ihren Haushalt vollständiger eingerichtet und spann nach alter guter Sitte. Dürer verkaufte gelegentlich von seinen gedruckten Arbeiten, vergalt mit ihnen, wie bisher, Geschenke, die immer reichlicher von Anderen an ihn gingen, portraitirte, wie früher; verzeichnet jedoch aus dieser Zeit auch mehre andere, mehr oder minder bedeutende Arbeiten, die er ausführte. So verkaufte er drei „Tüchlein" (Wassermalereien auf Leinwand) um 4 fl. 5 Stüber, deren Darstellungen er jedoch nicht nennt; ein anderes Tüchlein mit einem Kinde, im Werthe von 10 fl. verschenkte er. Seinem Wirthe „machte" er das Wappen des Stabius und noch ein anderes; das Bild eines nicht genannten Herzogs[124]) malte er in Oel. Den „Fugger'schen" zeichnete er einen Entwurf für eine Mummerei, eben so dem Tomasin. Ein „gutes Veronica Angesicht", das er im Werthe von 12 fl. in Oel ausgeführt hatte, schenkte er dem Faktor von Portugal. Ein anderes Bild, dessen Gegenstand er in unverständlicher Weise bezeichnet, das aber besser gewesen sein soll, als das vorige, gab er ebenfalls als Geschenk hin. Der Zunft der Kaufleute zu Antwerpen verehrte er einen „sitzenden St. Niclas", wofür ihm diese 3 Philippsgulden wieder schenkte. Für seinen Freund Rodrigo, dem er für reiche Geschenke sehr verpflichtet war, malte er „mit Fleiß" einen heiligen Hieronymus in Oel, wofür jener der Magd Dürer's, die das Bild überbrachte, einen Dukaten Trinkgeld gab. Der nicht geringeren Verpflichtungen gegen Tomasin entledigte er sich unter Anderem, indem er ihm eine Visirung mit halben Farben machte, wonach dieser sein Haus wollte malen lassen. Einen Bernhard von Reßen portraitirte er in Oel.

Am Fastnachtsfeste wurde Dürer sammt seinem Weibe von den Goldschmieden zu Tisch geladen; auf die Nacht

zum Altammann der Stadt; am Fastnachtmontage zu einem dritten Banket, das, wie der letztgenannte Abend, mit Mummerei gefeiert und worauf unserm Künstler wiederum große Ehre angethan wurde.

Nach Ostern machte Dürer einen Ausflug nach Brügge und Gent, in welchen Städten Rathsherren, Künstler und Kaufleute wetteiferten, ihn ehrenvoll zu unterhalten, wo er zugleich Gelegenheit nahm, in die alte niederländische Kunst tiefere Blicke zu thun und an den Werken der van Eyks und ihrer Schüler sich zu erfreuen. — Nach seiner Rückkehr überfiel ihn ein Fieber, das er in Seeland sich geholt hatte, und unter den Aufzeichnungen seiner Ausgaben kommen eine Zeitlang die Zahlungen an Doktor und Apotheker, doch auch die Beweise liebevoller Pflege vor, die seine Freunde ihm angedeihen ließen. Die Krankheit entzog ihn indeß nicht lange dem Umgange derselben und in der Kreuzwoche besuchte er schon die Hochzeit des Joachim Patenier und nahm andere Einladungen an, die er in seinem Tagebuche verzeichnet. Auch zeichnete er wieder fleißig die Bildnisse seiner Bekannten, unter anderen das des genannten berühmten Malers. In Oel malte er Lorenz Stark, den Rentmeister, Jobst Plankfeld, seinen Wirth, dessen Frau und zum zweiten Male den Herzog.

Einen eigenthümlichen Eindruck macht es, wenn in der Erzählung dieser Erlebnisse rein privater Art Töne der großen Bewegung, die damals die Welt zu erschüttern und umzugestalten begann, immer vernehmbarer durchdringen.

Unter den Ankäufen, welche Dürer machte, kommen mehre Male auch Tractätlein vor, worin man damals die neuen Gedanken und Thatsachen zu behandeln und zu veröffentlichen pflegte. Einmal kauft er um 5 Weißpfennige ein Tractätlein Luther's und gleich darauf die „Condemnation Lutheri", des frommen Mannes, wie er hinzufügt. — Es

kann uns nicht wundern, wenn Dürer's reger Sinn an Dem, was geschah, Theil nahm, auch ehe noch die Bewegung in unmittelbarer Nähe ihn erfaßte. Er ist offenbar für Luther und dessen Sache, aber so wenig ein erklärter Abtrünniger von der alten Kirche, wie letzterer im Anfange seines Auftretens selbst es war. Dürer war und blieb vielmehr ein treuer Sohn derselben [125]), so lange nicht die Aufnahme der Reformation in seiner Vaterstadt sein Bekenntniß mit unter die Vormundschaft nahm, die damals jede Regierung sich noch über den Glauben ihrer Unterthanen zugestand. Gleichzeitig mit jenen Tractätchen kaufte er einen Rosenkranz von Cedernholz, und unter seinen Ausgaben kommen mehre Male Gebühren vor, die er seinem Beichtvater zahlte. Er erwähnt auch öfter, offenbar ganz gläubigen Sinnes, die Reliquien, die er in den Kirchen sah. — Am Freitage vor Pfingsten hörte Dürer von der Gefangennahme Luther's, den er in die Hände seiner Feinde gefallen wähnte. Wir theilen, um Dürer's Ansicht treu auszudrücken, seine eigenen Worte im Auszuge mit:

„Item am Freitag vor Pfingsten im 1521sten Jahr kamen mir Mähr gen Antorf, daß man Martin Luther so verrätherlich gefangen hett. Denn da ihm des Kaiser Karls Herold mit dem kaiserlichen Geleit war zugegeben, ward dem vertraut; aber so bald ihn der Herold brachte bei Eisenach in einen unfreundlichen Ort, sagte er, er bedürfe sein nicht mehr und ritt von ihm. Alsbald waren 10 Pferde da, die führten verrätherlich den verkauften frommen, mit dem heiligen Geist erleuchteten Mann hinweg, der da war ein Nachfolger des wahren christlichen Glaubens; und lebt er noch oder haben sie ihn gemordet, was ich nicht weiß, so hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen und um daß er gestraft hat das unchristliche Papstthum, das da strebt wider Christus Freilassung, mit seiner großen Beschwerung der

menschlichen Gesetze — —". Er kommt sodann auf den Punkt, um welchen damals bei Vielen die Wendung des Glaubens vor sich gehen mochte, die „Aussaugung des Blutes und Schweißes der Gemeinde" und den „schändlichen Müssiggang" Derjenigen, welche jene verzehrten. Luther's Persönlichkeit mochte im Anfange den empfänglichen Geist des Künstlers angezogen haben, aber jetzt war es ihm schon um die Sache zu thun. „Und sonderlich, sagt er, ist mir noch das Schwerste, daß uns Gott vielleicht noch unter ihrer falschen, blinden Lehre will lassen bleiben, die durch die Menschen, die sie Väter nennen, erdichtet und aufgesetzt ist, dadurch uns das köstliche Wort an viel Enden fälschlich ausgelegt wird oder gar nicht vorgehalten. Ach Gott vom Himmel, erbarm dich unser! — O Gott, ist Luther todt, wer wird uns hinfür das heilig Evangelium so klar vortragen"? Dürer setzt seine Hoffnung auf Erasmus von Rotterdam. Dieser eitle Thor hatte vor dem armen Künstler sich den Schein eines Zauberers zu geben gesucht und ihm gesagt, er habe seinem Leben zwei Jahre zugelegt. Diese, meint Dürer, solle er anwenden, um Luther's Werk fortzusetzen, und wenn er auch eine kleine Zeit darum desto eher stürbe, so würde er auch um so eher aus dem Tode zum Leben kommen. Uebrigens merkt man aus dem lang ausgesponnenen Erguss, wie sehr dieser Gegenstand Dürern zu Herzen ging; er zeigt sich an keinem anderen Orte so beredt, wie hier.

Doch wie Gedanke und That in ihren Anfängen immer weit von einanderstehen, so war Dürer's Gesinnung auch entfernt, seiner Gutmüthigkeit Abbruch zu thun. Nachdem er eben über die prassende Geistlichkeit sich ereifert, erzählt er sogleich, daß er mit dem reichen Canonicus gegessen habe. Auch mit den Augustinern zu Antwerpen stand er in freundschaftlichem Verkehre und speisete mehre Male in ihrem Kloster. Es scheint, daß auch in den geselligen Kreisen die Fragen,

die damals im Reiche sich mehr und mehr den anderen voranstellten, mit Interesse verhandelt wurden. Unter den Geschenken, welche Dürer erhielt, war auch die Babylonische Gefängniß von Martin Luther.

Im Laufe des Sommers machte Dürer mit den Seinigen noch einen Besuch bei der Statthalterin, welche damals zu Mecheln residirte. Er führte ein Bild des Kaisers, ohne Zweifel Karls V., mit sich und zeigte es der Fürstin, um es ihr zu schenken. Aber sie fand ein solches Mißfallen daran, daß Dürer nicht wagte, es ihr anzubieten. Wir vermuthen, daß weniger das Bild, als die Person es war, was der Frau Margaretha mißfiel. Die Arme hatte viel Unglück erlebt und suchte im Alter am Scheine der Herrschaft sich zu entschädigen für das bessere Glück, das sie im Hause hatte vermissen müssen. Der Glanz des Vaters konnte aus der Ferne ihr Ansehen nur vermehren, aber die Macht des Neffen, der in unmittelbarer Nähe weilte, drückte die ihrige hinab. Sonst war sie freundlich gegen Dürer und ließ ihn ihre Herrlichkeiten sehen, eine Sammlung guter Gemälde, die Bibliothek u. a. Später beklagt sich Dürer gleichwohl über ihre Undankbarkeit und bemerkt mit einiger Bitterkeit, daß sie für Alles, was er ihr geschenkt und was er für sie gemacht, ihm Nichts wieder gegeben. — Hatte sie ja doch ein gutes Wort für ihn eingelegt! Dürer bedachte nicht, daß es den Göttern dieser Erde oft auch als Gnade und Geschenk erscheint, wenn sie zu Recht verhelfen. — Uebrigens ward Dürern auch in Mecheln von den Künstlern ein ehrenvoller Empfang zu Theil; sein Bild des Kaisers vertauschte er später um ein Stück weißen englischen Tuches.

Um diese Zeit lernte er auch Lucas von Leyden, den Maler und bedeutendsten niederländischen Kupferstecher jener Zeit, kennen, der, wie es scheint, eigens nach Antwerpen gekommen war. Van Mander erzählt, daß, als die beiden

Männer einander gegenübergestanden, Albrecht groß und stattlich und Lucas klein und winzig, sie erstaunt einander ansahen, dann aber voll gegenseitiger Hochachtung sich umarmten. Sie zeichneten auch der Eine des Anderen Bildniß, tauschten ihre Werke aus und erwiesen sich Gastfreundschaft.

Doch dachte Dürer nunmehr, nachdem er über ein Jahr entfernt gewesen, an die Rückkehr. Schon hatte er einige Ballen mit geschenkten und gekauften Sachen durch Fuhrleute nach Nürnberg abgeschickt. Um aber selbst mit den Seinigen heimzukommen, mußte er gegen Verschreibung von Alexander Imhof hundert Gulden leihen. „Ich hab' in allen meinen Machen, Zehrungen, Verkaufen und andrer Handlung, klagt er, Nachtheil gehabt im Niederland, in all' meinen Sachen, gegen großen und niedern Ständen". — Wir lesen mit Betrübniß dieses Geständniß, aber wundern kann es uns nicht. Wer so wenig auf seinen Vortheil sah, wie Dürer, der vom Geschäftsmanne nichts in sich hatte, mußte wohl auch unter den besten Menschen zu kurz kommen. Seine eigenen Aufzeichnungen sind voll von Belegen dafür. Der Hauptmann Felix z. B. kaufte ihm einen ganzen Kupferdruck und einiges Andere ab und Dürer schenkte, weil er den Mann wegen seines Lautenschlagens gern hatte, einen ganzen Kupferdruck hinterher. Hie und da zählt er kleine Spielverluste auf. Die Geschenke unter den Freunden werden häufiger und reicher. Dürer's Neigung zu kaufen wird immer größer; vorzüglich reizten ihn die merkwürdigen Dinge aus fremden Ländern, die in jenen großen Handelsstädten auf den Markt gebracht wurden; und so gern wir sehen, daß sein herrlicher Geist Freude an den außerordentlichen Erzeugnissen der Natur gefunden, so drängt sich doch auf, wenn wir am Ende seine Klage lesen, daß manches Unnöthige unter den Erwerbungen gewesen. Endlich läßt er sich noch in einen Tauschhandel mit einem Gold-

schmiede ein und noch einmal betrügen, obwohl er in diesem Punkte schon so üble Erfahrungen in Venedig gemacht hatte.

Der Rath von Antwerpen, der Ehre und Vortheil seiner Stadt besser verstand als der Nürnbergs, machte Dürern das Anerbieten, wenn er dort bleiben wolle, ihm einen jährlichen Gehalt von 300 Philippsgulden auszusetzen, ihn steuerfrei zu machen, ein wohlerbautes Haus ihm zu schenken und Alles, was Dürer für die Stadt machen werde, besonders zu bezahlen. Und er würde daselbst Aussicht auf ganz andere Arbeiten gehabt haben, als zu Hause. „Und zu Antorf, sagt er an einer Stelle seines Tagebuches, sparen sie kein Kostung zu solchen Dingen, dann da ist Gelds genug". — Aber hier, wie früher in Venedig, schlug er das Anerbieten aus.

Als Dürer eben im Begriff stand abzureisen, ließ König Christian II. von Dänemark, der nach Beendigung des Stockholmer Blutbades zum Besuche seines Schwagers, Kaiser Karls V., nach den Niederlanden gekommen war, ihn holen, sich portraitiren zu lassen. Das that Dürer mit der Kohle und zeichnete auch des Königs Diener Antoni. Der Fürst war sehr gnädig gegen den Künstler, wie dieser erzählt, zahlte ihm gut, lud ihn zum Essen und nahm ihn mit sich nach Brüssel, wo der Kaiser den König feierlich einholte. Dürer mußte sogar an dem großen Banket Theil nehmen, welches der König einige Tage nachher der kaiserlichen Familie gab. Er malte dessen Bild noch in Oel, was mit 30 fl. bezahlt wurde, und schenkte ihm die besten Stücke aus seinem ganzen Drucke, wahrscheinlich dieselben herrlichen Blätter, die noch heute eine Zierde der königl. Sammlung in Kopenhagen bilden.

Nach etwa achttägigem Aufenthalte zu Brüssel begab sich Dürer auf die Rückreise. Sein Tagebuch begleitet ihn nur bis Cöln, wo er um die Mitte des Juli anlangte.

In Nürnberg aber war sein Empfang gewiß um so lebhafter, je mehr er seiner Freunde in der Ferne gedacht hatte. Er nennt die Geschenke, welche er für sie mitgebracht. Seinem Freunde Pirkheimer verehrte er ein großes Barett, ein köstliches Schreibzeug von Büffelhorn, einen „silbernen Kaiser" (wahrscheinlich eine Medaille mit dem Bilde des letzteren) und einige Naturmerkwürdigkeiten [126]). Unter den übrigen Beschenkten waren Pirkheimer's Töchter und Enkel, so wie angesehene Männer und Frauen der Stadt.

Von Arbeiten, welche Dürer in der letzten Zeit seines Aufenthaltes in den Niederlanden fertigte, zählen wir noch folgende auf:

In Gent zeichnete er einen der Löwen, die er dort im Thierzwinger sah. Die Zeichnung stellt ein prächtiges, zornig einhergehendes Thier mit ausgestrecktem Schweife dar, und befindet sich gegenwärtig in der Albertinischen Sammlung.

Dem Meister Joachim zeichnete er ein „Angesicht" (wahrscheinlich Christi) mit dem Stift, ferner vier Bilder des heiligen Christoph, auf graues Papier, mit Weiß gehöht. Dem Tomasin riß er drei Zeichnungen zu verzierten Degenheften, wofür dieser ihm eine Alabaster-Schale schenkte; dem Goldschmied Jan von Brüssel, welchen er auch sammt seiner Frau zeichnete, den Entwurf für ein Siegel, wofür dieser 3 Philippsgulden zahlte. An denselben vertauschte er eine Veronika, die er in Oel ausgeführt, und ein Bild von anderer Hand, für geschnittene Steine. — Dreimal zeichnete er eine Ausführung Christi und zweimal einen Oelberg auf halben Bogen, dazu drei Angesichter, grau in Grau, und in derselben Weise zwei Studien niederländischer Trachten. Einem Engländer, den er auch portraitirte, führte er sein Wappen mit Farben aus, beides für 2 fl. Einem Entres von Krakau verkaufte

er einen gezeichneten Schild (Wappen) und ein Kindsköpflein. „Ich hab sonst, fügt er hinzu, hin und wieder viel Visirung und ander Ding den Leuten zu Dienst gemacht, und für den Mehrentheil meiner Arbeit ist mir nichts worden". — Von Personen, welche er portraitirte, nennen wir noch den Sohn des kaiserlichen Rathes Lamparter; Meister Marx, Goldschmied; Ambrosius Hochstätter; den jungen Jacob Relinger; Stephan, Kämmerling; Meister Konrad Schnitzer, beide zu Mecheln; Meister Jacob; seinen Arzt Braun und dessen Frau, letztere beiden mehre Male gezeichnet, u. A. —

Dürer fertigte, wie schon bemerkt, diese und andere Zeichnungen zum Theil für die dargestellten Personen, zum Theil entwarf er sie zu eigenem Andenken in sein Skizzenbuch, das er nach Künstlerweise mit sich führte. Diese seine Bücher, die zum Theil erhalten sind, gehören zu den wichtigsten Zeugnissen seiner Kunst und wir haben, ehe wir diesen Abschnitt schließen, sie wenigstens mit einem Blicke zu würdigen. Dürer nahm ein solches Buch, dessen Blätter aus starkem grundirtem Papiere bestanden, mit auf seinem Ausfluge nach Augsburg und zeichnete die Personen hinein, die wir bei Erwähnung desselben zum Theil genannt haben. Das Skizzenbuch, das ihn auf seiner niederländischen Reise begleitete, hatte nur einfache weiße Blätter von dem starken Papiere des 16. Jahrhunderts, das in seinem Alter noch das unserige an Dauerhaftigkeit übertrifft. Während er in dem ersten Buche die Zeichnungen meist sorgfältiger mit Kreide aufriß und mit weißen Lichtern höhte, entwarf er sie flüchtiger im zweiten mit Kreide oder Kohle. Dürer zeichnete weit mehr Personen, als er in seinem Tagebuche angibt, z. B. die beiden Künstler, welche ihn im Beginn seiner Reise in Bamberg gastlich empfingen; Kaiser

Karl V., einen Dechanten zu Cöln, einen Chorherren eben daher, einige Hofdiener der Frau Margaretha u. A., endlich auch mehre Nürnberger und Nürnbergerinnen, die er wahrscheinlich nach seiner Rückkehr auf die noch leeren Blätter des Buches zeichnete, im Ganzen einige siebzig Bildnisse. — Diese Bücher gingen nach dem Tode des Meisters durch die Hände seiner Erben in den Besitz einer Nürnbergischen Patrizierfamilie, wahrscheinlich der Pfinzing, über, in deren Archive sie lange Zeit lagen und in Vergessenheit geriethen. Nur im Anfange des 17. Jahrhunderts hatte irgend ein Unverständiger, der sie in die Hände bekam, den unglücklichen Einfall, die Zeichnungen aus den Blättern, deren Ränder wahrscheinlich schadhaft geworden waren, genau am Rande der Umrisse auszuschneiden und auf neues Papier zu kleben. Zwar führte der Ausschneider eine geschickte Hand und er hat die Zeichnung nicht eigentlich verdorben, aber doch, da er durch den Rand des Papieres in unmittelbarer Nähe der gezeichneten Umrisse einen zweiten Umriß hervorrief, die Wirkung der Zeichnung sehr gestört. Auch ist Manches, was Dürer auf die Rückseite der Blätter entworfen hatte, unbarmherzig zerschnitten worden. Glücklicher Weise wurden die Namen, welche unter die Zeichnungen geschrieben waren, von dem späteren Bearbeiter auf den Rand wieder hinzugefügt. Nach dem Aussterben der Familie, in deren Besitz die Bücher sich befanden, gegen Ausgang des vorigen Jahrhunderts, kamen sie wieder zu Tage und wurden von dem bekannten Sammler, Hauptmann von Derschau, erworben. Von diesem erhielt sie Dürer's Biograph, Joseph Heller, der in seinem Werke eine ausführliche Beschreibung davon gibt. Nach dessen Tode wurden die Zeichnungen getrennt und befinden sich gegenwärtig zum Theil auf der Bibliothek zu Bamberg, zum größeren Theile in der k. Kupferstichsammlung zu Berlin. Wie sich denken

läßt, ist über diese leichten Kohlen- und Kreidezeichnungen auch die Zeit nicht ohne Spuren hinweggegangen; dennoch weisen sie Genug auf, um die Künstlerschaft Dürer's darin zu erkennen. — Diese Bildnisse gehören einer Zeit an, die uns so fern liegt und in der das Aussehen der Menschen in der That von dem unsrigen sehr verschieden war; dennoch erkennen wir auf den ersten Blick, daß in ihnen die größte Portraitähnlichkeit vorhanden sein muß. Dürer zeigt sich darin als so feinen Erforscher der Eigenthümlichkeit, der geheimsten Seele des Menschen, und seine Hand ist so geschickt, Das, was er im Geiste angeschaut, in sichtbarer Form wieder zu geben, daß er in seinen Zeichnungen eben so bedeutend als Psycholog wie als Künstler erscheint. Und was er wiedergibt, stellt er mit so geringen Mitteln, so entfernt von aller Anstrengung und Absicht her, daß man gar nicht glauben möchte, Das, was man sieht, sei auch erst gemacht worden. Kein Punkt, kein Strich in den Haupttheilen ist zu viel, und jeder Punkt und Strich gewinnt unter seiner Hand eine Bedeutung und Sprache, die ein Anderer kaum mit dem Aufwande der höchsten Kraft hervorbringen würde. — Die verwischende Hand der Zeit hat dem Ansehen dieser Zeichnungen etwas so Mildes, Weiches gegeben, daß es fast den Anschein gewinnt, als rührten sie von Holbein her. In Berlin begann man vor einigen Jahrzehnten, die dort befindlichen Bildnisse in Steindruck herauszugeben.

Heller fand zwei ähnlich wie die seinigen mißhandelte Zeichnungen im Besitze des Generalconsul Campe zu Leipzig, woraus zu schließen, daß die Bücher schon früher aufgelöst wurden. Hie und da finden sich auch Zeichnungen aus der Zeit der niederländischen Reise, die nicht ursprünglich in das Skizzenbuch gehört zu haben scheinen. Im Britischen Museum sieht man eine Federzeichnung von außerordentlicher Feinheit, einen liegenden Hund mit Halsband darstellend,

den Dürer zu Aachen zeichnete; ferner einen lesenden Heiligen mit einer Palme in der Hand, grau und weiß gehöht; einen in ähnlicher Weise sorgfältig ausgeführten Frauenkopf, beide von 1520; das Bild einer Frau in Lebensgröße von 1521; endlich die colorirte Zeichnung eines Schnabelfisches, welche Dürer ohne Zweifel auch in den Niederlanden fertigte. In der Albertinischen Sammlung befinden sich außer den genannten beiden Handzeichnungen eine Ansicht der Stadt Antwerpen von der Seeseite; das Brustbild einer Frau mit einem Tuche über dem Kopfe, beide von 1520, letzteres zu Brüssel gezeichnet; vom Jahre 1521 das Bild des bekannten Claus, Hofnarren des Kurfürsten von Sachsen, der wahrscheinlich mit Friedrich dem Weisen zur Krönung des Kaisers gekommen war; ferner das wiederholte Bildniß eines alten Mannes mit langem Barte, der, nach einer von Dürer hinzugefügten handschriftlichen Bemerkung, im 93. Jahre noch gesund und „vermöglich" zu Antwerpen lebte. Die eine dieser Zeichnungen trägt zwar nach Heller die Jahreszahl 1519, was wohl auf irgend einem Irrthume beruht. Das Bildniß eines van Heygh in halber Figur, ebendaselbst bewahrt, dürfte nach dem Namen zu schließen, einem Niederländer angehören und auch auf der Reise entstanden sein. In der Imhof'schen Sammlung befand sich Dürer's Frau in niederländischem Kleide; aus der Sammlung des Hauptmann Derschau wird neben einer Reihe von Bildnissen geschichtlich merkwürdiger Personen auch das der Statthalterin Margaretha genannt; doch wissen wir, daß den Angaben, welche diese sonst so merkwürdige Sammlung betreffen, keineswegs immer zu trauen ist.

Im k. Museum zu Madrid befindet sich, nach Passavant's Angabe, in Oel gemalt das Brustbild eines Mannes von etwa 50 Jahren, ohne Bart. Seinen Kopf

bedeckt ein breitkrempiger Hut, unter dem die blonden Haare hervorsehen. Sein schwarzes Kleid ist mit braunem Pelz besetzt. Das Stück Hand, in der er eine Papierrolle hält, ist vortrefflich gezeichnet; sein Ausdruck von wegreißender Lebendigkeit. Das etwas bräunliche Colorit ähnelt dem von Dürer's Portrait in der Münchener Pinakothek, sonst ist er freier behandelt und mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1521 versehen. Der Grund hat einen warmgrauen Ton [127]). Dieses Bild kam ohne Zweifel aus den Niederlanden nach Spanien.

Achter Abschnitt.

Dürer's letzte Lebensjahre. 1521 — 1528.

Dürer kehrte in die alten Verhältnisse zurück. So wenig fördernd diese früher gewesen waren — sie gestalteten sich noch ungünstiger nach seiner Heimkunft. Die Bewegung der Reformation, die bis dahin auf einen engeren Kreis sich beschränkt oder auf gelehrtem Gebiete sich gehalten hatte, war während seiner Abwesenheit in's öffentliche Leben übergetreten und zog Aller Aufmerksamkeit an sich. Sie ergriff um so tiefer die Gemüther, je mehr sie Dinge betraf, die Jedem als die wichtigsten galten. Nürnberg war wegen der bedeutenden geistigen Kräfte, die es in seinen Mauern beherbergte, neben Wittenberg ein zweiter Brennpunkt des neuen Feuers geworden, das damals die Sinne noch ebenso sehr erhitzte wie erleuchtete. Die bedeutendsten Männer der Stadt hatten sich gleich anfangs für Luther entschieden.

Doch wie die maßgebenden Gewalten, Bürgermeister und Rathsherren, jeder für seine Person vielleicht ohne Ausnahme der geistigen Bewegung zugethan waren, so getrauten sie, wie es zu gehen pflegt, als Behörde sich lange nicht, der entscheidenden Frage gegenüber eine bestimmte Stellung einzunehmen.

Man zögerte anfangs, die über Luther ausgesprochene Acht in der Stadt zu verkünden; aber that es nachher auf Dringen von außen. Luther's wie seiner Gegner Schriften wurden auf gleiche Weise verboten; doch einen Beschwerdebrief des Reformators, der sich über den Nachdruck seiner Bücher in Nürnberg beklagte, ließ der Rath unbeantwortet. Entlaufene Mönche und verheirathete Nonnen schaffte man aus der Stadt, doch aufwiegelnde Prediger wurden aus Furcht vor dem Volke geschont. Man versuchte auf eigene Faust zu reformiren; verbot den Ablaß, die Passionsspiele und das Umführen des Palmesels, beschränkte die Festtage und Prozessionsaufzüge. Der Versuch, die Klöster des reichsstädtischen Gebietes zu reformiren, führte nur Skandalgeschichten zu Tage, die lange Zeit Stoff zu Klatschereien boten. Ueber Abstellung von Mißbräuchen kam man nicht hinaus; das Volk verlangte Mehr und machte bedrohliche Miene, auch in politischen Dingen zu ändern. Die Gemäßigten begehrten wenigstens Genuß des Abendmahls unter zweierlei Gestalt. Der Rath wies die Pröpste an den Bischof zu Bamberg; dieser berief sich auf ein Concil. Die Anwesenheit so vieler Fürsten, die sich zum Reichstage versammelten, gebot Rücksicht und hinderte am entschiedenen Vorschreiten. Cardinal Albrecht von Mainz las am Frohnleichnamstage 1522 selbst die Messe und veranstaltete eine große Prozession, welcher der Rath sich anschließen mußte. Während der Zeit vergriff das Volk sich an Ordensgeistlichen; eine Fluth von Schmähschriften ging von Nürnberg aus, so daß selbst Mit-

glieder der kaiserlichen Familie Klage führten. Während man den Schein festzuhalten suchte, als bekenne man sich noch unverändert zur alten Kirche, fielen schwere Anklagen gegen die Regierung der Stadt. Von Rom aus zuckte auf Willibald Pirkheimer und Lazarus Spengler, wie auf Luther, der Bannstrahl, und man stellte an sie das Ansinnen, nachzugeben und sich zu lösen. — Dazu ging fast ein Jahr lang ein furchtbares Sterben durch die Stadt, das fast den Reichstag gehindert hätte; und zum Ueberfluß ward man in eine sehr lästige Fehde verwickelt. Ein Hans von Absberg verband sich mit einer Anzahl anderer fränkischer Junker und raubte und brannte auf reichsstädtischem Gebiete, wo man ungestraft Gelegenheit fand. Jedem Nürnberger, dessen man habhaft wurde, hieb man die rechte Hand ab, wovon die Chroniken eine Menge einzelner Fälle erzählen. Der Bauernkrieg erhob sich drohend in nächster Nähe.

Jeder ahnete in dieser Zeit, daß etwas Neues kommen werde, aber Keiner wußte genau, wie und wann. Man sparte Aufmerksamkeit, Kräfte und Mittel für unvorhergesehene Dinge. Woher sollte noch Interesse für die anspruchslosen Leistungen der Kunst kommen? Selbst die alten Götter, welchen sie früher gedient und unter deren Schutz sie geblüht hatte, mußten ihre Sitze verlassen, und neue sollten erst geboren werden. Es ist als ob Dürer selbst über seine Zeit sich habe trösten wollen, als er noch im Jahre seiner Rückkunft zweimal den heiligen Christophorus in Kupfer stach, wie er das Christkind durch die Wogen trägt. Denn die ganze Zeit der Reformation war ja ein Christophorusgang, den die Menschheit selbst unternahm. Und wer das Bild des heiligen Gottesträgers ansah, der konnte, nach der Legende, an dem Tage keines jähen, unbußfertigen Todes sterben. Diese Gefahr aber mochte in so sturmbewegter Zeit von sinnigen Gemüthern am ersten gefürchtet werden. —

Dürer führte im Jahre 1525 denselben Gegenstand noch einmal in einem großen Holzschnitte aus. Und als habe er ein Gefühl davon gehabt, daß in einer Zeit, wie die seinige geworden, es vorzüglich der echten Männer bedürfe, nahm er an seine früheren Arbeiten anknüpfend die Reihenfolge der Apostel wieder auf und fügte 1523 St. Simon und Bartholomäus, 1526 St. Philippus hinzu. Zunächst aber wandte er sich einer Bestellung zu, die er, wie es scheint, von der Reise, wahrscheinlich aus Cöln, mitgebracht hatte. Es war ein kleines Altarwerk, das früher in der Kapelle des Hauses Jabach in der genannten Stadt befindlich, gegenwärtig in seine einzelnen Theile getrennt, an verschiedenen Orten zerstreut ist. Die Außenseiten der jetzt durchsägten Flügel stellen den büßenden Hiob und zwei Spielleute dar; die eine befindet sich im Städel'schen Institute zu Frankfurt, die andere im Museum zu Cöln. Die beiden Innenseiten, durch die Boisserée'sche Sammlung in die Münchener Pinakothek gekommen, enthalten die Heiligen Joseph und Joachim und Simon und Lazarus in ganzer Figur [128]). Das Mittelbild, wenn es nicht etwa aus einem Holzschnittwerke bestand, ist verschollen. Die Gestalten der genannten Heiligen erinnern in ihrer Auffassung an die in Kupferstich ausgeführten Apostel; sie sind so kraftvoll und charakteristisch, wie diese, aber zugleich von einem milden Ernste, der ungemein anzieht. Dürer vollendete dieses Werk, nach der darauf angebrachten Jahreszahl (auf dem Stabe des heiligen Joseph) im Jahre 1523. Aus demselben und den folgenden Jahren werden noch mehre Gemälde, wie eine heilige Dreifaltigkeit, die Heller zu Augsburg sah, und ein Abschied Christi von seiner Mutter zu Aachen u. a. aufgeführt, deren Echtheit wir dahin gestellt sein lassen müssen. Dürer hatte in seiner Werkstatt wieder Gesellen angenommen, worüber eine urkundliche Notiz, die sich erhalten, uns ver-

gewissert. Im Jahre 1525 heirathete nämlich der Maler Georg [129]), einer seiner „Knechte", Dürer's Magd und ward als Bürger in Nürnberg aufgenommen. Von seinen Gehülfen mag Manches herrühren, was unter seinem Namen geht und was man ihm nicht ganz absprechen kann, weil er mehr oder weniger selbst mit Hand angelegt.

Wir haben übrigens den Bruch zwischen der alten und neuen Zeit keineswegs so schroff uns zu denken, daß mit dem Siege der letzteren der Untergang der ersteren vollendet gewesen wäre. Die alte Zeit behielt, wie ja auch sonst bekannt, noch viele Anhänger und auch in Herz und Kopf Derjenigen, die der Richtung des neuen Geistes folgten, waren viele Vermittlungen und Uebergänge erforderlich, ehe ein neues Bewußtsein geschieden und geklärt sich herausstellte. So that auch Dürer noch manchen Griff in den Bereich zurück, aus dem er früher seinen Stoff geholt hatte. Namentlich unter den Handzeichnungen dieser Jahre ist Manches, was unmittelbar den früheren Darstellungen sich anreiht. Einiges brachte er auch in Bildern, in Kupferstich und Holzschnitt zur Ausführung. Dahin dürfen wir das Brustbild einer Maria mit dem Kinde von 1526 rechnen, das sich in den Uffizien zu Florenz befindet. Das Kind hält, nach Kugler's Beschreibung, ein Blümchen, die Mutter, von herb jungfräulichem, fast verdrießlichem Ausdrucke, eine Birne in der Hand. Das Ganze ist sehr vorzüglich modellirt und gemalt. Im selben Jahre gab er noch eine heilige Familie in Holzschnitt heraus, die ganz an die ähnlichen Darstellungen aus den vorhergehenden Perioden erinnert. Von Handzeichnungen gehören hieher: Maria in einer Landschaft, von zwei Engeln gekrönt, von zwei anderen, welche musiciren, verehrt, früher in Frauenholz'schem Besitze; die heilige Jungfrau sitzend und in einem Buche lesend, und die Versuchung des heiligen Antonius, beide in der

Albertinischen Sammlung, sämmtlich vom Jahre 1521; eine Grablegung und ein vorzüglich gezeichneter leidender Christus vom folgenden Jahre, ehemals bei Herrn von Grünling zu Wien; der letztere Gegenstand wiederholt von 1523, in der ehemaligen Lefever'schen Sammlung ebendaselbst; und ein Heiliger in zweimaliger trefflicher Zeichnung im Albertinischen Kabinette. Ebendaselbst werden auch die Entwürfe zu den Kupferstichen der Apostel Thomas und Philippus, sowie eine Anbetung der heiligen drei Könige von 1524 bewahrt. — In den folgenden Jahren bis zu Dürer's Tode schwinden diese Gegenstände auch unter den Handzeichnungen, soweit diese datirt sind.

Die eigentlich bezeichnende Arbeit Dürer's aus dieser Periode sind die Bildnisse lebender, zum Theil bedeutender Personen, die er in jeder der vielen ihm zu Gebote stehenden Arten der Darstellung ausführte. Einer Anzahl von Handzeichnungen, die er als Nachtrag zu ähnlichen, während seiner Reise gefertigten Arbeiten in sein Skizzenbuch eintrug, haben wir schon gedacht. Es schließen sich daran mehre datirte — und vielleicht ungleich mehr undatirte Portraits, die nicht ursprünglich in jener Fassung enthalten gewesen zu sein scheinen, so ein vortreffliches, lebensgroßes Brustbild eines jungen Mannes mit gelocktem Haare, in reicher, pelzgefütterter Kleidung und großem Hute; ein schöner Mannskopf mit Barett, Kreidezeichnungen von 1521; das Bildniß der Formschneiderin Fronika, mit wenig großartigen Meisterstrichen ebenso hergestellt, von 1525; ein sehr sorgfältig gezeichnetes, großes männliches Bildniß mit pelzverbrämter Kleidung von 1527, sämmtlich im Britischen Museum; ferner der Kopf eines Jünglings mit gutmüthigen Gesichtszügen und kurzen Haaren, in brauner Farbe mit dem Pinsel auf dunkelgrauem Papiere ausgeführt und weiß gehöht, von höchster Vollendung, von 1521; eine junge

Nürnbergerin in ganzer Figur, mit der einhüllenden Kopftracht ihrer Zeit, Tuschzeichnung von 1522, ehemals in der Grünling'schen Sammlung.

Im letztgenannten Jahre gab Dürer das herrliche Bildniß seines Freundes, des kaiserlichen Rathes Ulrich Varnbühler, in Holzschnitt heraus, um den „einzig Geliebten", wie er in der lateinischen Widmung auf dem Blatte selbst sagt, auch der Nachwelt zu überliefern. Wäre das Interesse, das die anderweitigen Verdienste dieses Mannes und das ehrende Zeugniß Dürer's immerhin ihm beilegen, auch nicht groß genug, um sein Bild nach so langer Zeit in hohen Ehren zu halten, so wurde dieser Vorzug jedenfalls erreicht, da er das Glück hatte, in einem Kunstwerke verewigt zu werden, dem kein ähnliches an die Seite gesetzt werden kann. Wie dieses umfangreiche Bildniß, das den Kopf mit großem Barett und einem Stücke der Brust fast lebensgroß wiedergibt, auf Holz gezeichnet und wie diese Zeichnung ausgeführt ist, wird es kaum je wieder geschehen, denn Zeit, Künstler und Vorwurf finden sich schwerlich von neuem so zusammen. Die Züge des immerhin ansehnlichen Gesichtes sind keineswegs so bedeutend, daß es uns dadurch anzöge; aber die Art, wie diese Züge sich entfalten, die Freiheit, die sie nehmen, das zu sein, was sie von Natur sein können und sind, ist fast ohne Gleichen. Wir haben ein wahres Charakterbild jener Zeit. Diese innere und äußere Gesundheit, die vollkommene Sättigung und Selbstgenügsamkeit des eignen Seins, dieses Gleichgewicht aller Lebenskräfte enthüllen das wahre Wesen der Reformationszeit. Dieses Blatt, das ja auch berühmt genug ist, erscheint, so hoch auch sein Kunstwerth gilt, fast bedeutender noch als kulturgeschichtliches Zeugniß [130]).

In den nächsten Jahren erschienen in rascher Folge die bekannten Portraits in Kupferstich, der Mehrzahl nach kleine Blätter mit geringem Theile der Brust unter den ziemlich

großen und sehr ausgeführten Köpfen, mit Unterschrift und zum Theil mit lateinischen Versen versehen; ohne Ausnahme von bedeutenden, an den Vorgängen der Zeit betheiligten Männern entnommen, wohl als die eigentlichen Spekulationsarbeiten dieser Epoche anzusehen. Vom Jahre 1523 ist das zweite, größere Bildniß des Kurfürsten Cardinals Albrecht von Mainz; von 1524 das des Kurfürsten Friedrich des Weisen und das des Willibald Pirkheimer; von 1526 das des Philipp Melanchthon, der nach entschiedenem Uebertritt der Stadt zur Reformation nach Nürnberg gekommen war, um dort ein protestantisches Gymnasium einzurichten, sich bei der Gelegenheit dort längere Zeit aufhielt und auch zu Dürer in ein näheres Verhältniß trat. Im selben Jahre endlich stach Dürer das herrliche Bildniß des Erasmus von Rotterdam, umfangreicher als die vorigen, auf welchem er den Gelehrten in halber Figur, an seinem Schreibtische sitzend, darstellt. Auf dem Tische steht ein Gefäß mit Blumen und liegen einige Folianten. Dürer sagt in der Inschrift des Kupferstiches, daß derselbe nach dem Bilde gefertigt, welches er nach dem Leben gezeichnet[131]).

An die in Kupferstich ausgeführten Portraits schließen sich die gemalten an, mit denen merkwürdiger Weise Dürer seine Laufbahn schloß, wie begann, während die Mitte derselben auffallend leer an solchen ist. Vorzüglich zeichnen sich drei unter denselben aus, die nicht wenig zum Ruhme des Künstlers beigetragen haben. Sie sind sämmtlich im Jahre 1526, in welchem Dürer überhaupt seinen bedeutenderen Arbeiten ein Ziel setzte, vollendet. Wir nennen zunächst das Portrait des Johann Kleeberger, den Felicitas, Willibald Pirkheimer's älteste Tochter, als zweiten Gatten geehelicht hatte. Er war wegen seines Reichthums und seiner Wohlthätigkeit gleich geachtet und hatte im Auslande, wohin ihn seine Handelsreisen riefen, den Beinamen des „guten

Deutschen" erlangt. Diese Eigenschaft ist in seinem Gesichte, das bis auf die kleinlich gebildete Nase, schöne Formen hat, sprechend ausgedrückt. In Sammlungen kommen auch kleine ovale Medaillen mit Kleeberger's Bilde vor. Das Gemälde befand sich früher bei den Imhof's und ward auf 50 fl. geschätzt; gegenwärtig hat es die Gallerie des Belvedere. Das zweite ist das Bildniß des Nürnberger Rathsherrn und Bürgermeisters Jakob Muffel, der, gleichalterig mit Dürer und ihm befreundet, im Jahre 1526 starb. Heller gibt drei Exemplare dieses Bildes an; wir fanden es nur noch in der Gallerie zu Pommersfelden und beim Kaufmann Merkel zu Nürnberg. Unter der Voraussetzung, daß Gehülfen mitgearbeitet, dürfte die Echtheit beider Gemälde nicht zu bezweifeln sein, da mehre Mitglieder der Familie Verlangen darnach haben mochten. Der Abgebildete ist in schwarzer, pelzbesetzter Schaube und golddurchflochtener Haarhaube dargestellt. Das dritte und berühmteste dieser Bilder ist das des Hieronymus Holzschuher, der ebenfalls die höchsten Aemter in der Regierung Nürnbergs bekleidete und unter Denen war, für welche Dürer aus den Niederlanden Geschenke mitbrachte. Dürer hätte kaum einen würdigeren Gegenstand für seinen Pinsel finden können, als diesen prächtigen, trotz des silberhaarigen Alters noch jugendkräftigen Kopf mit den feurig glühenden Augen; aber auch keine Hand als Dürer's wäre im Stande gewesen, die Wirklichkeit mit solchem Nachdrucke und Zauber festzubannen. Dieses Bild, glücklicherweise wohl erhalten und bis auf den übermalten Hintergrund unberührt, gehört ohne Frage zu des Künstlers vorzüglichsten Arbeiten. — Es wird noch in der alten Einfassung, durch einen Schiebdeckel gegen das Licht geschützt, in der Familie bewahrt, die es ursprünglich besaß und durch keine Verlockung sich davon abwendig machen ließ. Wir können nicht umhin, im Gegensatze zu Heller's

Angabe, der zuvorkommenden Weise das gebührende Lob zu sprechen, mit welcher der jetzige Senioratsherr und Bewahrer des kostbaren Schatzes jedem Kunstfreunde den Genuß desselben gestattet.

Sandrart berichtet noch von einem Bilde des Kurfürsten Friedrichs II. von der Pfalz vom Jahre 1522, das er im Schlosse zu Heidelberg sah und über alle anderen Bildnisse Dürer's stellt. Es wird mit der Zerstörung des Schlosses zu Grunde gegangen sein.

Die Familie der Freiherren von Behaim besaß im vorigen Jahrhundert noch das vorzüglich in Stein geschnittene Medaillon des Nürnberger Rathes Friedrich Behaim, das auf der Rückseite Dürer's Monogramm und die Jahreszahl 1526 getragen haben soll.

Dürer malte auch seinen Schwiegervater Hans Frey († 1523) als Leiche, in Wasserfarben auf Tuch, welches Bild sich lange in der Imhof'schen Sammlung erhielt, da es wegen seines „abscheulichen" Ansehens Niemand kaufen wollte. — Das Bild eines Gelehrten in Wasserfarben auf der Münchener Pinakothek dürfte auch hier zu nennen sein.

An die Portraits möchten wir eine andere Gruppe von Kunstleistungen der letzten Epoche reihen, die ebenfalls der neuen Zeitrichtung huldigen, so verschieden sie auch von jenen sind. Wir meinen die Darstellungen der entscheidenden Momente aus der Heilswirksamkeit Christi, welche bald eben so ausschließlich als Angelpunkte des protestantischen Bekenntnisses feststanden, wie früher neben der Person Christi seine Mutter und die Heiligen Ziel und Augenmerk der Frommen gewesen waren. Zwar möchten wir keineswegs den Argwohn hervorrufen, als habe Dürer Tendenzstücke schaffen und in seinen Arbeiten den Parteistandpunkt bezeichnen wollen. Man erkennt in der Auffassung dieser Darstellungen keine Absicht, aber in ihrem Vortrage einen Nachdruck, der die

Meinung des Künstlers nicht verkennen läßt. Dem offenen, unbeschwerten Geiste Dürer's konnte die Bedeutung seiner Zeit und des Kampfes, der in ihr laut wurde, nicht verborgen bleiben und er sprach sich ja darüber aus. Seinem sittlichen Gefühle, das er von Jugend her rein erhalten hatte, seinem Bedürfnisse zu wirken, mußte sich die Nöthigung aufdrängen, so viel an ihm, Wort und That mit drein zu geben, um so mehr, da er merken konnte, daß für ihn die Zeit des Wirkens ihrem Ende zueile. — Aber was sollte er thun, sagen? — Er nannte den Namen Dessen, der von Anfang an der Grund und die Spitze der Kirche war und es bleiben mußte, welche Wandlung auch in ihr vorgehen mochte, und schrieb diesen Namen mit Lapidarschrift vor Aller Augen, die nach Luther und ihm Keiner in kräftigeren Zügen geführt hat. Im Jahre 1523 veröffentlichte Dürer einen Holzschnitt: Christus im Gespräche mit seinen Jüngern nach dem heiligen Abendmahle, eine schöne Darstellung voll stillen, ahnungsvollen Ernstes [132]).

Mehre Holzschnitte, die wir hieher rechnen, sind ohne Jahreszahl, aber mit größter Wahrscheinlichkeit in diese Zeit zu versetzen. Sie sind meistens umfangreich und tragen gleichen Charakter: eine ungemeine Großartigkeit in der Auffassung bei geringerer Sorgfalt in der Ausführung. Dürer verweilte nicht mehr, wie man sieht, mit der alten Hingebung bei den Einzelnheiten der Darstellung, sondern entwarf diese in wenigen sprechenden Zügen und ließ den Gedanken als Hauptsache stehen. Kein einziges dieser Blätter ist unter den Geschenken der niederländischen Reise erwähnt, obwohl die bedeutendsten einzeln aufgeführt werden. Dürer hätte diese Blätter schwerlich unverschenkt und ungenannt gelassen, wenn sie damals schon vorhanden gewesen wären. Wir nennen zunächst eine Ausstellung Christi, welche abgelöst vom vorübergehenden geschichtlichen Ereignisse, gleichsam statuarisch,

in halben Figuren den Heiland im Spottmantel zwischen Pilatus und einem Ankläger darstellt; ferner das große Crucifix[133]), unter welchem drei Engel das Blut der Wunden auffangen, und ein anderes Crucifix mit den gewöhnlichen Zeugen: rechts Maria und Johannes, der die sinkende Mutter unterstützt, links die heilige Magdalena. Das Hauptblatt unter diesen ist aber das kolossale Haupt Christi, bei dessen Herstellung Dürer die ganze Kraft seiner Seele zusammengenommen und deren Tiefe erschöpft zu haben scheint.

Ein kunstsinniger Engländer sagt von diesem Haupte Christi, es sei großartiger als Phidias Zeus und schöner als irgend ein griechischer Jupiter[134]). Nie ist tiefstes Leiden des Opfers und höchstes Bewußtsein des Ueberwinders in so erschütternder Weise vereinigt vorgestellt; wir haben zugleich Christus den Gekreuzigten und den Richter der Welt, voll Majestät im Schmerze, mild und streng zugleich.

In den letzten Jahren seines Lebens beschäftigte sich Dürer mit einer großen Kreuzigung Christi in Kupferstich, die er zwar nur mehr in unvollständigen Umrissen auf die Platte brachte, die jedoch eine eigenthümliche Auffassung und einen entschiedenen Standpunkt seines Bekenntnisses nicht verkennen läßt. Der Heiland steht, zwar am Kreuze, angenagelt und angebunden zu gleicher Zeit, doch eher in der Stellung eines Ueberwinders und des Auferstehenden, als des Leidenden und Sterbenden da. Statt daß, wie sonst immer, seine Gestalt darauf berechnet wäre, das Mitleiden der Anschauenden zu erwecken, zuckt durch diesen Gekreuzigten nicht das geringste Gefühl des Schmerzes; nicht wie vom Marterholze, sondern wie vom himmlischen Throne scheint vielmehr er voll tiefen Mitleidens auf die Untenstehenden herabzublicken. — Im Hintergrunde sehen wir, in der phantastischen Weise, wie Dürer seine Städte zu bauen

pflegte, Jerusalem über Höhen und Tiefen ausgebreitet. — Rechts vom Kreuzesstamme steht Maria, eine hohe Matronengestalt, von vielen Frauen umgeben; am Fuße kniet Magdalena, das Kreuz umfassend. Links steht Johannes und zwar unverkennbar in der Gestalt Martin Luther's. — Wie zu denken, gehören alte Abdrücke dieser Platte zu den größten Seltenheiten; doch hat Nußbiegel davon eine Copie (in verschiedenen Abdrucksarten, ohne und mit dem Monogramme Dürer's) geliefert und es der weiteren Betrachtung zugänglich gemacht [135]).

Ein Crucifix mit Maria und Johannes, Federzeichnung von 1521, befindet sich in der Albertinischen Sammlung. Noch aber haben wir nicht die bedeutendste hieher gehörende Arbeit und Dürer's bedeutendstes Werk überhaupt genannt — um so bedeutungsvoller, als es durch keinen äußeren Anlaß hervorgerufen, sondern rein eine Frucht des innern Bedürfnisses seines Urhebers selbst war. — Dürer konnte, nachdem er ein reicheres und schöneres Leben in Venedig und den Niederlanden gesehen und unter bitteren Erfahrungen seine Heimath kennen gelernt hatte, sich nicht verborgen halten, was für ein Loos seiner hier harre. Er hatte bis dahin in saurem Schweiße gearbeitet, um nur das tägliche Brod zu gewinnen; seine beste Kraft zum Opfer gebracht oder in Kleinigkeiten zersplittert; für die volle Entfaltung derselben durfte er keine Gelegenheit erwarten, wenn er sie nicht selbst herbeirief. Mit einem Entschlusse, dessen nur die edelsten Seelen fähig sind, schickte er sich an, auch ohne begünstigende Umstände vor seinem Abgange der Welt zu zeigen, was seine Kunst werth sei. Zugleich drängte es ihn, wie wir aus dem Werke selbst erkennen, seinen Mitbürgern eine Mahnung zu hinterlassen, dabei sie mehr noch als seiner, des Geistes gedenken möchten, an den festhaltend er so groß geworden und alle Anderen nur Bestand erlangen konnten.

Bis zum Jahre 1523 reicht — in einer Studie, die mit dieser Zahl bezeichnet ist — die frühste Spur von Dürer's berühmten vier Aposteln, zu denen er den Plan schon bald nach seiner Rückkehr aus den Niederlanden gefaßt haben mochte. St. Johannes und Petrus, Markus und Paulus stellte er auf zwei Tafeln zusammen, in ganzen Figuren und Lebensgröße, aber so eng vom Rahmen umgrenzt, daß auch für das geringste Beiwerk kein Platz übrig blieb. Ja, wir sehen nur St. Johannes auf der einen, und St. Paulus auf der zweiten Tafel in voller Figur; von den beiden Anderen wenig mehr als die Köpfe. Die zwei im Vordergrunde stehenden Gestalten erscheinen in weite Gewänder gehüllt: Johannes in einem rothen, Paulus in einem weißen Mantel, von so einfachem, großartigen Faltenwurfe, daß man sieht, die Hand, welche diese Linien zog, rührte Putz und eitlen Tand nicht mehr an. Die jugendliche Lust, mit welcher Dürer ehemals im bunten Spiele der Linien und Farben fast schwelgend sich bewegte, ist hier gewichen vor dem Ernste des Mannes, der nur das Nothwendige, aber damit Alles gibt, was wir beanspruchen können. Die frühere eckige Manier in der Zeichnung ist gänzlich aufgegeben; die Malerei ebenfalls einfach und kräftig. Die Haltung der Figuren ist straff, aber ohne Leidenschaft; das bewegte Leben sammelt sich im Ausdrucke der Gesichter. — Wer aber vermöchte durch Beschreibung den Eindruck hervorzurufen, den der Künstler durch sein Werk uns einflößt? — Denn es ist in diesem Falle eben das Wesen desselben, daß es, um die Wirkung zu Stande zu bringen, keine Mittel zusammenträgt, denen man im Einzelnen nachgehen könnte. Es sind auch nicht sowohl die Größe oder Vollendung des Werkes, die solchen Eindruck hervorrufen. Wir finden in diesem, wenn wir ihn zergliedern, kaum noch etwas von der Lust, die uns sonst vor wohlgelungenen

Kunstwerken erfüllt. Ueber den dargestellten Gegenstand vergessen wir die Weise der Darstellung, obwohl im Grunde doch nur diese es ist, was jenen mit solchem Nachdruck hervortreten läßt. Es ist zu bemerken, wie der Künstler selbst die Absicht hatte, eine solche Wirkung hervorzubringen und, indem er sein Werk in dessen höchster Vollendung wieder zum Opfer brachte, dessen Werth erhöhte. Die in Rede stehenden Bilder sind nicht allein ein Zeugniß der Kunst; sie sind eine sittliche That selbst und Erzeugniß eines noch höheren als des künstlerisch schaffenden Geistes; nicht sowohl der Schwung der Begeisterung, als vielmehr die Kraft und Tiefe der Empfindung haben sie auf ihre Höhe gehoben. Nur unter diesem Gesichtspunkte finden wir die Lösung des fast räthselhaften Zaubers, mit welchem die Bilder den Beschauenden umfangen. Wir haben hier wiederum ein Stück echt deutschen und damit unseres eigenen Geistes: jene gediegene, ernste Anschauung des Lebens, die im richtigen Erfassen des Wesens die Aeußerlichkeit entbehren kann, aber auch durchdrungen davon ist, daß jenes erfaßt sein will, wenn es gehalten werden soll. — Dürer hatte in dieser Arbeit den Vollgehalt seiner Künstlerschaft erschöpft und er trat damit den größten Meistern aller Zeiten ebenbürtig an die Seite. Kugler bezeichnet diese Bilder als das erste vollendete Kunstwerk, das der Protestantismus hervorgebracht.

Dem Künstler war es nicht genug, seine Gedanken allein durch die Malerei auszudrücken; er ergänzte diese durch Unterschriften, und zwar in Sprüchen aus den Schriften der dargestellten Apostel. Sie gehen hauptsächlich gegen falsche Propheten und menschliche Lehre, die sich neben dem göttlichen Worte einschleiche, und zwar so ohne Rücksicht auf irgend einen Parteistandpunkt, daß Heller, als guter Katholik und Verehrer des Künstlers, ihre Absicht geradezu gegen die Reformation richtet. Daß Dürer dieser Meinung nicht war,

dürfen wir wohl aus seinen sonstigen Aeußerungen schließen. Aber auch gegen die alte Kirche brauchen wir jene nicht durchaus gerichtet zu denken. Es erstanden neben Luther, selbst in der Stadt Nürnberg, so viele Leute, die auf ihre eigene Hand reformiren wollten, daß Dürern, der mitten in der Gährung stand und den geschichtlichen Ueberblick nicht hatte, diese wohl als gefährliche falsche Propheten erscheinen konnten. Doch wollte er vielleicht auch nur im Allgemeinen warnen und mahnen, am Rechten zu halten.

Neudörfer, der mit am frühesten von diesen Bildern berichtet, sagt, daß Dürer in den vier Figuren die verschiedenen Temperamente habe darstellen wollen. So kleinlich uns diese Ansicht scheinen mag, so stellt sie sich in ganz anderem Lichte dar, wenn wir in Betracht nehmen, worauf wir früher schon hinzudeuten Gelegenheit hatten, welche Rolle damals die Eintheilung der menschlichen Natur in die vier Temperamente spielte. Sie bildete die Grundlage, sogar fast den ganzen Inhalt der damaligen Physiologie und Psychologie; die Arzneiwissenschaft fußte darauf und die Astrologie nahm bedeutende Rücksicht auf dieselbe. Man trieb mit dieser Eintheilung eine Art philosophisch mystischen Spieles, das bei allen möglichen Gelegenheiten durchdringt, und suchte tiefe Weisheit dahinter. Wenn Dürer die vier Temperamente malte, trieb er keineswegs in den Augen seiner Zeitgenossen ein müssiges Spiel, sondern gab seinem Werke eher einen philosophischen Anstrich, der es ganz auf die Höhe des Zeitgeistes hob. Es ist nicht unmöglich, daß Neudörfer seine Ansicht aus Dürer's Mittheilungen selbst geschöpft habe, denn er fertigte, wie er selbst erzählt, die Unterschriften der Bilder in des Künstlers Werkstatt, während beide in vertraulichem Gespräche mit einander verkehrten. — Wir finden die Angabe auch in den Gemälden selbst bestätigt; und der Künstler hat, wie Kugler scharfsichtig bemerkt, das schein-

bare Spiel meisterhaft benützt, seinem Gedanken eine tiefere Durchführung und den Gestalten eine ergreifendere Individualisirung zu verleihen. Im Johannes erkennen wir alsbald das melancholische Gemüth. Er steht in der heil. Schrift lesend und vertieft in deren Inhalte. Die hingegebene Haltung des Körpers, das gesenkte Haupt deuten an, wie sehr die Gedanken Macht über sein Wesen haben, und aus dem schönen Haupte mit verklärten Zügen lesen wir sein tägliches Verweilen im Reiche des Unsichtbaren. Petrus, sein Nebenmann, neigt das greise Haupt gleichfalls über das Buch, aber läßt den Blick mit der beschaulichen Ruhe jener Erfahrung darauf weilen, die das Gleichgewicht zwischen innerer Begeisterung und äußerem Anstoße längst hergestellt hat. Er vertritt das phlegmatische Prinzip. Markus, im Hintergrunde der zweiten Tafel, blickt als der Sanguiniker mit leuchtenden Augen aus dem Bilde hervor, erwartend und fordernd, daß auch die Welt, wie er, sich erfülle vom Lichte des göttlichen Wortes. Sein Wesen wird ergänzt durch das des cholerischen Paulus, der mit Buch und Schwert neben ihm steht und sein mächtiges Haupt mit einem Blicke über die Schulter wendet, der Verderben über Alle spricht, welche als Verächter seines Heiligthums auftreten möchten. — Johannes ist eine Gestalt von hoher Schönheit, sein Gesicht von einer Vergeistigung, wie sie sonst jene Zeit nicht kannte und wie Dürer's Geist in prophetischem Aufschwunge sie aus fernen Jahrhunderten vorweg gebildet hat (es ist bekannt, wie man eine Aehnlichkeit zwischen diesem Kopfe und dem Bilde Schiller's gefunden hat, was noch mehr dem geistigen Ausdrucke als der Uebereinstimmung der Formen zuzuschreiben sein dürfte). Paulus dagegen ist ein echter Vertreter jener Zeit, nicht grade von überschwenglicher Erkenntniß, aber von der Erkenntniß des Rechten und darum von unüberwindlicher Kraft, ein Charakter, durch-

sichtig und hart wie ein Diamant, für Wort und Schwert gleich fertig.

Als Dürer das Werk vollendet hatte — es war gegen den 4. Oktober des Jahres 1526, verfaßte er folgendes Schreiben an den Rath der Stadt Nürnberg:

„Fürsichtige Ehrbare Weise Liebe Herren. Dieweil ich vorlängst geneigt wäre gewesen, Eure Weisheit mit meiner kleinwürdigen Malerei zu einer Gedächtniß zu verehren, habe ich doch solches aus Mangelhaftigkeit meiner geringschätzigen Werke unterlassen müssen, dieweil ich gewußt, daß ich mit denselben vor E. W. nicht ganz wohl hätte mögen bestehen. Nachdem ich aber diese vergangene Zeit eine Tafel gemalt und darauf mehr Fleiß dann auf andres Gemäl gelegt habe, achte ich Niemand würdiger, diese zu einer Gedächtniß zu behalten, dann E. W., derhalb ich dieselbe hiemit verehre, unterthänigen Fleißes bittend, sie wolle dieses mein kleines Geschenk gefällig und günstig annehmen und meine günstigen lieben Herren wie bisher ich allweg gefunden habe, sein und verbleiben. Das will ich mit aller Unterthänigkeit um Eurer Weisheit zu verdienen geflissen sein".

Hiermit verehrte Dürer, wie er selbst sagt, seine Bilder dem Rathe der Stadt. Die Uebergabe fand, wie wir aus einer Chronik in der Scheurl'schen Bibliothek zu Nürnberg ersahen, an dem oben angegebenen Tage statt. Der Rath nahm das Geschenk an und wies demselben einen Platz in der obern Regimentsstube des Rathhauses an. Wie es der Regierung einer der ersten Städte Deutschlands ziemte, bewies der Rath dem Künstler gegenüber sich nicht undankbar, wenn auch in etwas karger Weise. Er gab ihm „pro ein Ehrung", wie es in der alten Stadtrechnung heißt, 100 fl., seinem Weibe 12 fl. und seinem Knechte „pro bibalibus" 2 fl.[136]). — Wie wir andeuteten, befindet sich eine Studie zu diesen Gemälden, ein Stück vom Gewande des Apostels

Paulus, mit 1523 bezeichnet, in der Albertinischen Sammlung. Studien zu den Köpfen des Johannes und Markus von 1526 sah Waagen beim Kunsthändler Woodburn zu London.

Fast gerade ein Jahrhundert lang hingen die Bilder am Platze ihres ersten Aufbewahrungsortes; dann wurden sie an den Kurfürsten Maximilian unter Verhandlungen abgetreten, über die wir später berichten werden. Gegenwärtig befinden sie sich in der Münchener Pinakothek, im Ganzen wohl erhalten.

Durch die Art und Weise, wie Dürer sein Geschenk anbrachte, geht, es läßt sich nicht läugnen, ein Gefühl des Abschieds und der Abrechnung; und freilich hätte er, nachdem er mit diesem Meisterwerke sich für alle Zukunft gerechtfertigt, die fleißige Hand können ruhen lassen. Aber wer bequemt sich gern zum Ende! Und es bleibt die Frage, ob die sonstigen Umstände es erlaubten. Aus den Imhof'schen Verzeichnissen erfahren wir noch von einem gemalten Salvator, „so Albrecht Dürer nit gar aufgemacht", „das letzte Stück, so er gemacht hat" — also ein durch seinen Tod unterbrochenes, unvollendet zurückgebliebenes Werk. — Sonst erwähnen wir von kleineren Arbeiten aus der letzten Periode von Dürer's Thätigkeit noch Folgendes:

Eine Titelverzierung in Holzschnitt von 1521 für das Gesetzbuch, die sog. Reformation der Stadt Nürnberg, welche auf Veranlassung des Raths 1522 in verbesserter Ausgabe gedruckt wurde. Dürer stellt auf einem Folioblatte von der Größe des Werkes das kaiserliche und die beiden Nürnberger Wappen von zwei Engeln gehalten, und darüber zwei allegorische Figuren dar, von denen die eine die Gerechtigkeit, die andere eine weniger klar ausgesprochene Personification mit entblößter Brust, aus der eine Feuerflamme schlägt, und einer umgestürzten Börse, die ihren Inhalt über

Krone und Wappen entläd, bedeutet. Im Jahre 1523 ließ Dürer auch sein eigenes Wappen in Holzschnitt ausführen, wozu drei Entwürfe, gegenwärtig im Britischen Museum, als Vorarbeiten mögen gedient haben. — Für eine 1525 von W. Pirkheimer veranstaltete, in Straßburg erscheinende Uebersetzung des Ptolomäus zeichnete Dürer eine Armillarsphäre, umgeben von zwölf blasenden Köpfen, welche, wie damals alle Abbildungen zu derartigen Werken, ebenfalls in Holzschnitt ausgeführt wurde [137]). — In das letzte Jahr von Dürer's Leben würde die Zeichnung zu einem Himmelsglobus: Hemisphaerium Australe, gehören, wenn diese mit den verzierenden Zuthaten gleichen Ursprungs wäre. Es sind nämlich mehre Wappen, worunter das Dürer'sche und ein ovales Medaillon mit dem Bildnisse des Künstlers darauf angebracht, dessen lat. Umschrift ihn als im 56. Jahre stehend bezeichnet. Wir glauben nicht, daß Dürer auf diese Weise sein Andenken würde aufgedrängt haben. Bildniß und Wappen sind auf besonderen Stöcken der Hauptdarstellung angepaßt gewesen, denn sie kommen nicht immer an derselben Stelle gedruckt vor; vielleicht wurden sie später hinzugefügt. — Gleichwohl zeichnete Dürer gegen Ende seines Lebens sein eignes Bildniß und ließ es ziemlich umfangreich in Holzschnitt ausführen. Man kennt von demselben vier verschiedene Ausgaben, von denen eine ein Lobgedicht auf den Künstler und Angabe von dessen Todesjahr enthält. Auf diesen wie auf einen anderen Holzschnitt, die Belagerung einer Stadt von 1527, werden wir zurückkommen. — Von 1526 ist noch eine kleine Titeleinfassung mit einem zitherspielenden Engel und anderen Verzierungen, die an die große Säule erinnern. Sie ward zu einer der vielen kleinen Flugschriften der Reformationszeit, wahrscheinlich aber zu mehren Werken verwendet. — Das große verzierte Initialenalphabet, welches man bis in neueste Zeit unserm Künstler zugeschrieben, ist nicht von ihm [138]).

Zum Beschluß für die Kunstleistungen führen wir noch einige Handzeichnungen auf. Von 1521 sind außer den früher schon genannten ein in die Höhe sehender Kindskopf, sorgfältige Kreidezeichnung auf grau grundirtem Papiere, im Britischen Museum, ein Seitenstück zu dem weinenden Kindlein, welches früher in der Imhof'schen Sammlung, gegenwärtig im Besitz des Oberbauraths Hausmann zu Hannover sich befindet; ein Todtenkopf, mehre Studien vom Arme eines alten Mannes, von einem Frauengewande, von drei Büchern und einer daneben stehenden Schachtel werden im Albertinischen, drei andere Studien von Gewändern wurden im Grünling'schen Kabinette bewahrt. Vom Jahre 1522 rührt ein Frauenkopf, von 1523 ein Mannskopf mit Mütze im Britischen Museum.

In diesem letzteren Jahre ward Dürer von einem gewissen Frey, vielleicht einem Verwandten seiner Frau, zu Zürich, angegangen, einen Tanz von Affen zu zeichnen — wir wissen nicht zu welchem Zwecke.

Dürer entwarf einen solchen in Federzeichnung, zwölf Affen, darunter zwei mit musikalischen Instrumenten, welche um einen brennenden Topf tanzen. Er begleitete den Entwurf mit einem Briefe, worin er sich entschuldigt, daß die Zeichnung nicht besser ausgefallen; er habe lange keinen lebenden Affen gesehen. Bild und Brief werden noch auf der Universitätsbibliothek zu Basel bewahrt; der letztere ist mehrfach abgedruckt; vom ersteren findet sich eine Durchzeichnung, die früher Heller besaß, auf der Bibliothek zu Bamberg.

Aus dem Jahre 1525 haben wir hier nur die merkwürdige, gegenwärtig in der Ambraser Sammlung befindliche colorirte Zeichnung nachzutragen, die Dürer nach einem gehabten Traume entwarf und worin er gewaltige, vom Himmel fallende Wassermassen, die er gesehen, abbildete und

in einer hinzugefügten handschriftlichen Bemerkung erklärte. — Von 1526 ist die leicht colorirte Federzeichnung zu einem Kelche im Britischen Museum, zu einem großen goldenen Pokale, der auf einer Schüssel steht, in der Albertinischen Sammlung; eben daselbst zwei Blumen, sehr vorzüglich auf Pergament gemalt. Vor der figurenreichen Kreuztragung von 1527, mit Dürer's Monogramm auf der Gallerie zu Dresden, standen wir, nicht ohne daß sich uns erhebliche Zweifel aufgedrängt hätten.

Eine Hauptarbeit Dürers in den letzten Jahren seines Lebens war die Ausarbeitung und Herausgabe seiner wissenschaftlichen Werke, welche er während seines ganzen Lebens mit unglaublicher Ausdauer und Sorgfalt vorbereitet hatte. — Von früher Jugend an gewöhnt, sich selbständig zu entwickeln und nicht mit dem blos Hergebrachten sich zu begnügen, seinen lebendigen Geist nach allen Richtungen frei zu lassen, wohin ein Feld der Bethätigung und Erkenntniß ihn lockte, hatte er seiner Arbeit nicht nur das weiteste Gebiet erobert, sondern war auch überall bemüht, für dieselbe Grund und Boden zu festigen und zu klären. Es war ein epochemachender Gedanke, dessen Ausführung allein schon ihm einen Rang unter unsern bedeutenden Männern würde zugewiesen haben, die Kunstübung, die Jahrhunderte lang auf bloßer Ueberlieferung beruht hatte, auf gesetzliche Grundlagen zu stellen; ja, es war dieses, weil die Wohlthat vorzugsweise der bis dahin grundsätzlich verläugneten sinnlichen Natur gewährt wurde, mit eine reformatorische That[139]).

Dürer's erstes Werk, vier Bücher über die Meßkunst, erschien 1525 unter dem Titel:

VNderweysung der messung, mit dem zirckel vnd richtscheyt, in Linien ebnen vnnd gantzen corporen, durch Albrecht Dürer zu samen getzogen, vnd zu nutz allen kunstlieb habenden mit zu ge-

hörigen figuren, in truck gebracht, im jar M.D.XXv. u. s. w.

Bescheiden setzt der Verfasser seinem Werke voran: „Der aller scharff sinnigst Euclides, hat den grundt der Geometria zusamen gesetz wer den selben wol versteht, der darff diser hernach geschriben ding gar nit, dann sie sind alleyn den jungen vnd denen so sonst niemandt haben der sie trewlich vnderweyst geschriben". — Im ersten Buche erhalten wir die Anfangsbegriffe der Geometrie mit Rücksicht auf Anwendung im Zeichnen, namentlich Construction und Eintheilung von allerlei Linien. Das zweite Buch handelt von den Flächen, das dritte von Körpern unter derselben Rücksicht praktischer Anwendung. So wird Anleitung gegeben, Sonnenuhren, sowie überhaupt Bilder und Schriften an hohen Gebäuden auszuführen u. s. w. Im vierten Buche wird von Ausmessung der Körper gehandelt, mit Anschluß praktischer Fingerweise aus der Optik und Perspective. Es kommen im Buche zur Erklärung des Textes zahlreiche mehr oder minder ausgeführte Holzschnitte vor, mathematische Figuren, geometrisch construirte Alphabete, Entwürfe von Denksäulen, mehre Zeichner, welche mit Hülfe mechanischer Vorrichtungen perspectivische Risse ausführen u. s. w. — Die Handzeichnung zu einem dieser Holzschnitte, liegende Kühe und Schafe darstellend, befindet sich im Britischen Museum.

Dürer widmete das Werk seinem Freunde Pirkheimer. Joh. Camerarius besorgte 1532 für die Wittwe eine lateinische Ausgabe. Die deutsche erschien 1538 vermehrt und verbessert, gedruckt bei Dürer's langjährigem Mitarbeiter Hieronymus, dem Formschneider. Auch später erfuhr das Buch, sowie die lateinische Uebersetzung erneute Auflagen. — Wir bemerken hier noch, daß es als das erste gilt, welches mit einem Verzeichnisse der Druckfehler ausgestattet ist.

Noch eine zweite seiner Schriften, die Befestigungslehre, sah Dürer selbst im Druck erscheinen, welche unter dem Titel:

Etliche vnderricht, zu befestigung der Stett, Schloß, vnd flecken.

im Oktober 1527 zu Nürnberg, und zwar sogleich in zwei verschiedenen Auflagen vollendet ward. Er gibt darin die Grundzüge Dessen, was im Titel angedeutet wird, indem er mit einer Gründlichkeit und Klarheit, wie wir sie von einem Laien kaum erwarten sollten, das Anlegen der Gräben um Städte und andere zu befestigende Orte, das Aufführen der Mauern und Basteien, sodann die Anlage ganz neuer Festungen sowohl im ebenen Felde, wie im Engpasse, endlich die Verstärkung zu schwach gewordener älterer Festungen behandelt. Auf den Gegenstand selbst hier einzugehen und näher mitzutheilen, was Dürer davon vorträgt, würde uns zu weit führen; wir bemerken nur, daß diese Schrift für Männer von Fach noch immer einen Gegenstand des Studiums bildet und daß ihr Inhalt lange als Grundlage der Befestigungskunst gegolten hat [139]).

Dürer hat sein Werk dem Könige Ferdinand I. in einer von Pirkheimer verfaßten Zueignungsschrift [140]) gewidmet. Das Wappen desselben mit Krone und goldenem Vließ, in Holzschnitt ausgeführt, ziert den Titel. Auch sonst hat Dürer seiner Schrift, zur Verdeutlichung der darin enthaltenen Angaben, zahlreiche Grundrisse und Aufrisse beigegeben. Von diesem Werke verfaßte Camerarius 1535 ebenfalls eine lateinische Uebersetzung. — Obwohl der oben erwähnte interessante Holzschnitt, die Belagerung einer Stadt, nicht zu diesem Werke selbst gehört, so scheint er doch in unmittelbarem Zusammenhange damit entstanden zu sein, wie man ihn auch bisweilen beigebunden findet. Während das Buch durch Beschreibung ein System der Befestigung bietet, gibt dieser Holzschnitt im Bilde gewissermaßen eine Theorie der Erobe-

rung. In einer Menge einzelner Gruppen und vielen kleinen Figuren sehen wir, wie aus der Vogelschau, das Ganze der Belagerung und Vertheidigung einer Stadt. Diese liegt in der Ebene gegen die linke Seite; gegen rechts endet die Befestigung mit einem ungeheuern runden Bollwerke, auf welchem Kanonen gegen den von rechts anrückenden Feind abgefeuert werden. Schon ist dieser nahe an den Rand des Grabens vorgedrungen. Aus dem Thore rückt die Besatzung, um den Feind zurückzutreiben. Am Graben sind bereits einzelne Haufen im Handgemenge; die Hauptwaffe bildet der lange Landsknechtspieß und die Lanze. An einem anderen Orte sieht man Laufgräben auswerfen, zwischen den Schanzkörben gegen die Stadt feuern u. s. w. In alten Verzeichnissen wird dieser Holzschnitt „Dürer's Wien" genannt — doch wohl nicht in Beziehung auf die Belagerung Wien's durch die Türken, die erst nach Dürer's Tode stattfand!

Das Hauptwerk Dürer's ist die Lehre über die Verhältnisse des menschlichen Körpers, welche unter dem Titel:

Hierinn sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion, durch Albrechten Dürer von Nürenberg erfunden vnd beschriben, zu nutz allen denen, so zu diser kunst lieb tragen.

im Jahre 1528 im Druck erschien.

Der Verfasser gibt in den beiden ersten Büchern, in jedem nach einem anders construirten Maßstabe, das Verhältniß der einzelnen Glieder des menschlichen Körpers, Länge und Breite derselben in Theilen der Gesammtlänge ausgedrückt, und zwar nach verschiedenen Gestaltungen der Figur selbst, je nachdem sie sechs, sieben oder mehrmal die eigene Kopflänge in sich enthält. Die Figur der Kinder, sowie Kopf, Hand und Fuß werden einer besonderen Betrachtung unterzogen. Im dritten Buche gibt er ein Verfahren an, nach mathematischen Regeln diese Verhältnisse zu ändern, unter

einander zu verschieben und zu vertauschen, um ungewöhnlich dicke oder dünne, alte oder junge Personen, auch Carrikaturen herzustellen, wobei wiederum die Verhältnisse des Kopfes ausführlicher besprochen werden. Das vierte Buch zeigt sodann die Verhältnisse der menschlichen Gestalt in der Bewegung und Verkürzung, sowie das Verfahren, durch Construction der letzteren die Richtigkeit jener zu bewahren.

Die frühesten Spuren dieser Schrift gehen bis in das Jahr 1500; denn unter den Handzeichnungen des Britischen Museums findet sich ein mit diesem Jahre bezeichneter Umriß einer weiblichen Figur mit einem eingetheilten Zirkel. Der Grund dieser Zeichnung ist grün schraffirt, und auf der Rückseite des Blattes sieht man dieselbe Figur im Umrisse mit Eintheilungen. Auf einem Blatte in Kleinfolio daneben steht eine Erklärung von Dürer's Hand. Schriftliche und gezeichnete Studien vom Jahre 1512 befinden sich unter den Handschriften Dürer's in der Stadtbibliothek zu Nürnberg [142]). Reichhaltigerer Stoff, die Entstehungsgeschichte dieses Werkes zu verfolgen, würde sich ergeben, wenn die vier Foliobände mit Dürer'schen Schriften und Zeichnungen, welche in der Bibliothek des Britischen Museums bewahrt liegen, einer genaueren Untersuchung unterzogen würden [143]). Dürer schrieb aber, wie aus Allem hervorgeht, je nachdem er Muße hatte, über seinen Gegenstand nachzudenken, bald flüchtiger, bald sorgfältiger, meistens auf einzelne Stücke Papier seine Gedanken nieder und entwarf, zunächst meistens in losen Umrissen, die erforderlichen Figuren daneben, und verbesserte, erweiterte oder verkürzte später, wie sich ihm das Bedürfniß aufdrängte. Gleich nach seiner niederländischen Reise scheint er daran gegangen zu sein, den zerstreuten Stoff zusammen zu tragen. In der Bibliothek zu Dresden befindet sich die Handschrift des ersten Buches der Proportionslehre, welche die Aufschrift trägt:

1523.

zu nornberg.

Das ist Albrecht Dürers erstes püchle das Er selbs gemacht hat.

mit dem offenbar späteren Zusatze:

Das puch hab gepeßert vnd Im 1528 Jnn trugk gericht.

Bruchstücke der drei anderen Bücher besitzt die Bibliothek zu Nürnberg. Doch scheinen weder die Dresdener, noch die letztgenannten Handschriften zum Druck selbst vorgelegen zu haben. Denn dieser weicht davon mannigfach ab. Das für den Druck ausgearbeitete Manuscript ging ohne Zweifel, wie es zu geschehen pflegt, zu Grunde. Dürer hatte nur noch Zeit, das erste Buch seines Werkes einer schließlichen Bearbeitung zu unterziehen. Die letzte Durchsicht dieses, wie der übrigen Bücher besorgten seine Freunde, namentlich Pirkheimer, der die Rechtschreibung, hie und da auch die Sprache besserte. Dieser besorgte auch die Herausgabe des Werkes zu Gunsten von Dürers Wittwe, für die auch schon der kaiserliche Schutzbrief ausgestellt ist. Am letzten Tage des Oktobers 1528 kam das Werk, gedruckt bei Hieronymus Resch, heraus. Der Verfasser hatte es seinem Freunde Pirkheimer gewidmet; doch hatte dieser nicht, wie jener gewünscht, eine Vorrede dazu geschrieben, ohne Zweifel weil Dürer in einem Widmungsschreiben bereits die nöthigen Rücksichten hervorgehoben hatte, unter denen das Werk aufzufassen war. Doch fügte Pirkheimer dem Buche eine kurze Nachschrift und eine schöne lateinische Elegie auf den Tod seines Freundes an.

Wie glücklich und zeitgemäß der Gedanke war, den Dürer in diesem Werke ausgeführt, zeigen die schnelle Verbreitung und der lange Gebrauch, worin es sich erhielt. Die Wittwe konnte schon in den Jahren 1532 und 34 wagen, eine latein. Ausgabe zu veranstalten, welche wiederum Johann

Camerarius besorgte. Im Jahre 1557 wurde diese lateinische Uebersetzung durch Meigret für den Verlag von Perier zu Paris in's Französische übertragen, nachdem dort, schon seit 1537, die lateinische Ausgabe wiederholt in Nachdruck herausgekommen war. Im Jahre 1591 erschienen bei Nicolini und 1594 bei Mainetti in Venedig italienische Uebersetzungen, die letztere vom Astronomen Gallucci, und nach dieser eine portugiesische durch Luiz da Costa. Eine deutsche Ausgabe ward wieder 1608 in Arnheim bei Janſen veranstaltet mit einer Gesammtausgabe der Dürer'schen Werke, wobei eine Anzahl von Exemplaren der Proportionslehre statt mit dem richtigen Jahre, mit 1528 bezeichnet wurde, ohne Zweifel in der Absicht, jene als Originaldrucke der ersten Ausgabe einzuschmuggeln. Janſen hatte sich in Besitz wie mehrer anderer Holzstöcke von Dürer, so auch der zu diesem Werke gehörenden Platten gesetzt und diese benützt. Auch die französische Uebersetzung von Meigret gab er, was Heller irrthümlich in Abrede stellt, 1613 und 1614 wiederholt heraus, und 1622 eine holländische. Eine englische Uebersetzung erschien 1666 zu London.

Was aus diesen Dürer'schen Messungen auch für uns noch von Werth ist, hat J. J. Trost, Professor an der Akademie der bildenden Künste zu Wien, in seinem Buche: Die Proportionslehre Dürer's nach ihren wesentlichen Bestimmungen in übersichtlicher Darstellung u. s. w. Wien, 1859, ausgezogen und mit den Untersuchungen Anderer in Vergleich gebracht.

Dies sind die Schriften von Dürer, welche zu seiner Zeit oder bald nach ihm in Druck gegeben wurden. Allein Camerarius bemerkt in der Vorrede zu seiner lateinischen Uebersetzung der Proportionslehre, daß Dürer 150 Bücher geschrieben habe. Ohne Zweifel waren dabei, wenn jene Zahl wörtlich zu nehmen, manche kleinere Aufsätze, das

Meiste wohl auch nur im Entwurfe vorhanden. Die erwähnten vier Foliobände im Britischen Museum dürften über diesen Punkt Auskunft geben, wenn sie genauer untersucht würden. Bis jetzt wissen wir aus denselben nur, daß Dürer sich um das Jahr 1512 mit einem Werke über Fechtkunst und, in nicht näher angegebener Zeit, mit der bürgerlichen Baukunst beschäftigte. Camerarius gibt noch an, daß Dürer über Musik geschrieben. Auch wissen wir, daß er ein Buch über die Maße der Pferde verfaßt hatte, welches ihm von einem ungetreuen Freunde entwendet ward. Wahrscheinlich war dieser Dieb sein auch sonst so übel beleumundeter Schüler Hans Sebald Beham, der ein sogen. Kunstbuch, worin er auch auf die Pferde kommt, herausgegeben hat. In diesem sind zwar treffliche Zeichnungen enthalten, doch ist der Text so erbärmlich und leer, daß man deutlich sieht, der Verfasser habe über den Gegenstand weder selbst nachgedacht, noch auch nur recht verstanden, was sein Meister darüber geschrieben. Beham hatte auch von dem größeren Proportionswerke etwas an sich gebracht und war im Begriff, in Verbindung mit Hieronymus Resch vor dem Erscheinen des Dürer'schen Originalwerkes etwas Aehnliches herauszugeben, woran ihn indeß der Rath der Stadt hinderte [143a]).

Aus Pirkheimers Nachschrift zu Dürer's ebengenanntem Werke erfahren wir noch, daß letzterer in Absicht hatte, ein ausführlicheres Werk über Perspective zu schreiben. Ferner wird angedeutet, daß er über die Landschaft, über Farben und über das Malen geschrieben habe. Auf die letzte Schrift weiset auch Dürer selbst am Schlusse seines Werkes hin, als welche er zunächst in Angriff zu nehmen denke. Unter seinen Handschriften zu Nürnberg befindet sich eine ungedruckte Vorrede, die er wahrscheinlich schon zu dem Werke über Malerei verfaßt hatte [144]). Es ist aber zu bedauern, daß dieses selbst uns verloren gegangen. Eine Darlegung

der bewährten Technik der Alten, ihrer Farbebereitung u. ſ. w. müßte auch unſerer Kunſt ſehr zum Vortheile gereicht haben. — Mit welchen Gegenſtänden ſich der eifrig und allſeitig ſtrebende Dürer ſonſt noch beſchäftigt habe, läßt ſich ſchwer errathen; Pirkheimer ſagt in der angeführten Stelle: „wo jme auch Got ſein leben lenger gefriſt het, würd er noch gar vil wunderlichs, ſeltzſams vnd künſtlichs dings an tag gebracht vnd geben haben“ . . —

Um im Allgemeinen noch etwas über Dürer's wiſſenſchaftliche Arbeiten zu ſagen, müſſen wir zunächſt wiederholen, daß ſie mit außerordentlichem Fleiße und großer Sorgfalt ausgearbeitet ſind. Er iſt der Sache, ſo weit er ſie umfaßt, ſtets Herr und weiß ſie Anderen klar zu machen, was auch Camerarius an ihm rühmt. Nur das Fremdartige der Sprache, mit der Dürer hie und da auch noch zu ringen hatte, macht für die Mehrzahl ſeine Schriften ſchwer lesbar. Immerhin aber bleibt zu bemerken, daß er nur als Laie ſeine Sache betrieb, und daß mehr ſeine ſeltene Faſſungsgabe, als ein zuſammenhängendes Studium den Auseinanderſetzungen zu Grunde liegt. Während er in der Proportionslehre viel Ueberflüſſiges gibt, bleiben die beiden anderen Schriften immer nur aus Bruchſtücken zuſammengeſetzt. Als beſonders charakteriſtiſcher Zug, der auch ſonſt durch Dürer's Werke, wie durch jene ganze Zeit geht, macht der Hang zum Phantaſtiſchen ſich in ſeinen Schriften bemerkbar. Die übertrieben dicken und geſtreckten Figuren in ſeiner Proportionslehre, ebenſo die auf mechaniſchem Wege hervorgebrachten Aenderungen der Verhältniſſe, wodurch er Jugend, Alter, Leidenſchaften u. ſ. w. ausdrücken will, entſpringen offenbar nur aus wenig begründeter Anſchauung. Und auf was für Phantaſien geräth er in ſeiner Meßkunſt! Ein Denkmal auf einen Trunkenbold z. B. will er in folgender Weiſe erbauen: Man ſtelle auf das Grab eine Biertonne aufrecht und decke

sie mit einem Brettspiel zu. Darauf stürze man zwei Schüsseln, die Speisen enthalten, über einander und auf den Boden der oberen Schüssel werde ein Bierkrug gestellt, der, wiederum mit einem Teller zugedeckt, ein hohes umgekehrtes Bierglas tragen soll, und auf den Boden des Glases stelle man einen Korb mit Brod, Käse und Butter. Noch abenteuerlicher sind seine „Victorien" auf eine gewonnene Schlacht, auf den Sieg über die aufrührerischen Bauern, die er wie jenes Epitaph in Zeichnung beifügt. Dergleichen Auswüchse fallen aber kaum noch auf, wenn man sie unter den meisten anderen wissenschaftlichen Werken jener Zeit betrachtet.

Somit hätten wir die Arbeiten Dürer's besprochen und unter der Rücksicht, daß wir zwar das Bedeutendste zusammenzufassen uns bemüht, doch bei weitem nicht Alles aufgeführt haben, was mit Sicherheit ihm zugeschrieben werden kann, und daß von manchen seiner Arbeiten gar nicht die Kunde auf uns gekommen, ist wohl zuzugestehen, daß des Meisters Leben, wenn dessen Werth nach der Anforderung von Gebet und Arbeit bemessen werden soll, wohl angelegt war. Camerarius sagt von ihm: Wenn aber in diesem Manne irgend Etwas einem Fehler ähnlich sah, so war es einzig sein unendlicher Fleiß und die Strenge gegen sich, die oft über das Maß hinausging. — Mehr und Besseres hätte wohl Keiner im Raume eines Menschenlebens ausführen mögen; daß er nicht Größeres leistete, verschuldeten nur seine Zeit und die Umstände, die aber auch allein den Nachtheil davon trugen. Denn für die folgenden Zeiten hat Dürer Alles gewirkt, was diese von ihm erwarten sollten. Die Mitlebenden entschädigte die persönliche Gegenwart des Mannes, welchem Pirkheimer nachrühmt, daß das Glück ihm Alles gegeben, Schönheit, Talent und Vertrauen, das durch ehrenhaften Wandel erworben wird.

Ueber Dürer's letzte Lebensumstände haben wir Wenig nachzutragen.

Wie wir früher schon in seiner Vaterstadt ihn allgemein geschätzt und in die beste Gesellschaft aufgenommen fanden [145]), so betrachteten allmälig auch die ersten Geister der Zeit ihn als einen der ihrigen. Wie Luther seiner Zustimmung sich freute, haben wir angeführt. Erasmus sagte des Künstlers Unsterblichkeit voraus [146]). In dem erwähnten Briefe an Frey in Zürich läßt er unter Anderen auch „Herrn Zwingle" grüßen. Als Melanchthon im Jahre 1526 sich längere Zeit in Nürnberg aufhielt, trat er zu Dürer in ein näheres Verhältniß und beide theilten einander ihre geheimsten Gedanken mit. Melanchthon berichtet, wie Dürer ihm gestand, daß er in früherer Zeit auffallende Gestalten und bunte Bilder geliebt habe und ein Bewunderer seiner eigenen Werke gewesen sei, im Alter aber habe er angefangen, die Natur und ihr angeborenes Aussehen zu betrachten, und sei zur Ueberzeugung gekommen, daß ihre Einfachheit der höchste Schmuck der Kunst sei. — Er bewundere jetzt keineswegs seine eigenen Arbeiten mehr, sondern seufze oft, daß er nun sich außer Stande sehe, jene zu erreichen [147]). — Dieser Ausspruch deutet auf eine bedeutsame Wandlung, die im Künstler vorgegangen; doch daß in ihm der denkende Geist den schaffenden keineswegs überholt, beweisen seine vier Apostel, die mit der größten Einfachheit die höchste Wirkung verbinden. — Die Zeitereignisse bildeten ohne Zweifel den Hauptgegenstand in der Unterhaltung der ausgezeichneten Männer, und Dürer hatte sich darüber eine durchaus selbständige Ansicht gebildet. Der hochfahrende Pirkheimer wollte diese nicht immer gelten lassen und wies Dürer mit dem Ausdruck zurück: „Dergleichen kann nicht gemalt werden"! — „„Aber was Ihr vorbringt, erwiderte Dürer, kann man nicht einmal sagen noch begreifen""! [148])

Auch haben wir Kunde, daß bis zu den letzten Jahren seines Lebens Dürern gelungen war, seinen Vermögensverhältnissen einigen Aufschwung zu geben. Es hat sich ein Brief von 1524 erhalten, in welchem er den Rath der Stadt Nürnberg angeht, tausend Gulden, die er erspart, gegen sichere Verzinsung von ihm aufzunehmen. Zwar spricht er eben in diesem Briefe mit herbstem Gefühle sich auch darüber aus, wie sauer es ihm geworden, das Nöthige zu erwerben. Er hält dem Rathe vor, welche glänzende Anerbieten ihm in der Fremde gemacht worden und wie wenig Nürnberg für ihn gethan. „So wissen Eure Weisheit, sagt er, wie gehorsam, willig und geflissen ich mich bisher in Allem Eurer Weisheit und gemeiner Stadt Sachen alle Mal erzeigt, und vor Anderen vielen besonderen Personen des Raths und in der Gemeinde allhie, wo sie meiner Hilfe, Kunst und Arbeit bedurften, mehr umsonst, denn um Geld gedient; hab auch, wie ich mit Wahrheit schreiben mag, die dreißig Jahre, so ich zu Haus gesessen bin in dieser Stadt, nicht um fünfhundert Gulden Arbeit, das je ein Geringes und Schimpfliches und davon nicht ein Fünftheil Gewinn ist, gemacht". — Der Rath nahm die tausend Gulden an und setzte dem Darleiher dafür ein sogen. Ewiggeld von 50 fl. aus, das aber bald nach seinem Tode seiner Wittwe auf 40 fl. vermindert wurde. — In eben dem Briefe klagt Dürer, daß „er sammt seinem Weibe nun alle Tage alt, schwach und unvermöglich werden wolle". Den Jahren nach stand er noch innerhalb des kräftigen Mannesalters, aber die Umstände vergönnten ihm nicht, desselben froh zu werden. In den Niederlanden hatte er sich ein Fieber geholt, das ihn nicht mehr verlassen zu haben scheint. „Und da ich in Seeland war, erzählt er in seinem Tagebuche mit offenbar späterem Zusatze, da überkam ich eine wunderliche Krankheit, von der ich nie von keinem Mann gehört, und diese Krankheit hab ich noch".

In einem Briefe an Card. Albrecht, mit welchem er die Abzüge von dessen zweitem Bildnisse begleitete, sagt er, er habe „bei Zeiten, ehe er krank geworden", die bestellten Kupferstiche geschickt. Es geht daraus hervor, daß er sein Krankwerden voraussehen konnte, daß also die Krankheit periodisch eintrat, was eben auf ein Fieber deutet. Doch wäre dieses wohl nicht unbedingt tödtlich geworden, wenn es nicht auf einen schon angegriffenen Körperzustand gefallen wäre. Dürer hatte sich offenbar überarbeitet; Anstrengung und Erholung, welche letztere er außerhalb des Hauses suchen mußte, standen nicht im Verhältnisse zu einander. Aus dem gleich herbeizuziehenden Briefe Pirkheimer's geht deutlich hervor, daß er in den letzten Jahren seines Lebens die Auszehrung hatte. Auch beim Anblicke des letzten Bildnisses, das wir von Dürer besitzen, des genannten Holzschnittes, glaubt man den körperlich und geistig gebrochenen Zustand des Mannes zu erkennen. Der Kopf ist magerer und kleiner geworden, die einzelnen Theile setzen scharf von einander ab, die Haltung ist gebeugt und zusammen gesunken. Im weitgeöffneten, vorliegenden Auge meint man zwar noch die Spur des alten Feuers wahrzunehmen; doch hat der Blick bereits etwas Starres, Zielloses. Der Ausdruck des ganzen Gesichtes ist ernst und streng. Des heiteren Schmuckes der langen Locken hat er sich entledigt und damit, wie es Einen anmuthet, die letzte Lust am eigenen Dasein abgelegt.

Im Beginn des Frühlings 1528 ergriff das Uebel den Leidenden heftiger und warf ihn auf ein kurzes Krankenlager. Am 6. April hatte Dürer seine irdische Laufbahn vollendet. — Fragen wir nach den näheren Umständen seines Todes, so fehlte freilich seine eigene fromme Hand, die das Abscheiden seiner Eltern so rührend beschrieben, um Nachricht darüber zu geben. Nur einzelne Andeutungen sind erhalten. Camerarius sagt, sein Sterben sei sanft und ihm erwünscht,

nur den Freunden schmerzlich gewesen. Aus Pirkheimer's Elegie ersehen wir, daß es schnell und noch gegen Erwarten seiner Umgebung erfolgte; er beklagt, daß ihm nicht vergönnt gewesen, seinem Freunde zum Abschiede die letzte Hand zu reichen.

In einem lateinischen Briefe an einen Freund Ulrich, wahrscheinlich Varnbühler, worin Pirkheimer diesem das Hinscheiden Dürer's meldet, läßt er seinem Schmerze ungehinderten Lauf. „Obwohl, lieber Ulrich, sagt er ungefähr, ein langes Leben zu den höchsten Wünschen der Menschen gehört, meine ich doch, es läßt sich nichts Unerträglicheres denken, als ein Dasein, das sich zu lange hinzieht. Ich mache an mir selbst die traurige Erfahrung jeden Tag. Denn um nicht von den Uebeln zu reden, die das Alter bringt, und vom Zuge so vieler Krankheiten, die es mit sich führt — was kann einem Menschen Traurigeres begegnen, als immer von neuem nicht allein den Verlust seiner Kinder und Verwandten, sondern auch den seiner theuersten Freunde beweinen zu müssen? — Obgleich ich durch den Tod einer großen Zahl der Meinigen schon oft geprüft bin, glaube ich doch niemals bis heute einen solchen Schmerz empfunden zu haben, wie den, welchen mir der plötzliche Verlust unseres besten und theuersten Dürer verursacht. Und wahrlich nicht mit Unrecht, denn von allen Menschen, die mir nicht durch Bande des Blutes nahe standen, habe ich keinen mehr geliebt und geachtet, als ihn, wegen seiner unzählbaren Vorzüge und seiner seltenen Lauterkeit. Da ich weiß, mein lieber Ulrich, daß du diesen Schmerz mit mir theilst, nehme ich keinen Anstand, ihm in deiner Gegenwart freien Lauf zu lassen, damit wir mit einander dem theuren Freunde einen gerechten Zoll der Thränen weihen. Er ist hinübergegangen, unser Albrecht; weinen wir, mein theurer Ulrich, über das unerbittliche Schicksal, das elende Loos der Menschen und die fühllose Härte des Todes! Ein herrlicher Mann ist uns ent-

rissen, während so viele Andere, werth- und thatlos, eines ungetrübten Glückes sich freuen und das Leben über das Maß verlängern![149])

Melanchthon hatte die Trauerkunde über Frankfurt vernommen, aber nicht gewagt, ihr Glauben zu schenken.

Leider können auch wir die Frage nicht umgehen, ob Dürer's Frau mit Schuld getragen an seinem frühzeitigen Tode, da sie gewöhnlich an diesem Platze in Anregung gebracht wird und ein wichtiges Zeugniß darüber vorliegt, das nicht übergangen werden kann. Pirkheimer schreibt etwa zwei Jahre nach dem Tode[150]) Dürer's an den kaiserl. Bau- und Brückenmeister Joh. Tschertte in Wien, der sich auch zu des letzteren Freunden gezählt hatte:

„Meine freundlichen, willigen Dienste sind euch bevor, mein lieber Herr Tschertte. Mir hat unser guter Freund, Herr Georg Hartmann, ein Schreiben, durch euch an ihn gethan, angezeigt, in welchem ihr meiner nicht allein in Gutem gedenket; sondern meßt mir auch mehr Lob und Ehre zu, als ich mich selber würdig erkenne; will aber solchen guten Willen unsrer beider in Gott verstorbenem Freunde Albrecht Dürer zurechnen. Denn weil ihr denselben um seiner Kunst und Tugend willen geliebt, sind euch ohne Zweifel auch Die, so ihn lieb gehabt haben, auch lieb. Solchem will ich euer Lob, und gar nicht meiner Geschicklichkeit zumessen. Ich habe wahrlich an Albrecht der besten Freunde einen, so ich auf dem Erdreich gehabt habe, verloren, und dauert mich Nichts höher, als daß er eines so hartseligen Todes verstorben ist, welchen ich nach dem Verhängnisse Gottes Niemanden, denn seiner Hausfrau zusagen kann, die ihm sein Herz angenagt und dermaßen gepeinigt hat, daß er sich desto schneller von hinnen gemacht hat. Denn er war ausgedorrt wie eine Schaube, durfte nirgends einen guten Muth mehr suchen

oder zu den Leuten gehen. Also hatte das böse Weib seiner Sorge, was ihr doch wahrlich nicht noth gethan hat. Zudem hat sie ihm Tag und Nacht angelegen, zu der Arbeit hart gedrungen, allein darum, daß er Geld verdiente und ihr das ließe, so er stürbe. Denn sie allweg verderben hat wollen, wie sie denn noch thut, unangesehen, daß ihr Albrecht bis in die sechstausend Gulden Werth gelassen hat. Aber da ist kein Genügen, und in Summa ist sie allein seines Todes eine Ursache. Ich habe sie selbst oft wegen ihres argwöhnischen, sträflichen Wesens gebeten und sie gewarnt; auch ihr vorhergesagt, was das Ende hievon sein würde. Aber damit habe ich nichts Anderes denn Undank erlangt. Denn wer diesem Manne wohlgewollt und um ihn gewesen, dem ist sie feind worden, was wahrlich den Albrecht mit dem höchsten bekümmert und ihn unter die Erde gebracht hat. Ich habe sie seit seinem Tode nicht gesehen, sie auch nicht zu mir wollen lassen, wiewohl ich ihr dennoch in vielen Sachen behülflich gewesen bin; aber da ist kein Vertrauen. Wer ihr Widerpart hält und nicht aller Sache Recht gibt, der ist ihr verdächtig, dem wird sie auch alsbald feind; darum sie mir lieber weit von mir, denn um mich ist. Es sind ja sie und ihre Schwester nicht Bübinnen, sondern, wie ich nicht zweifle, ehrenhafte, fromme und ganz gottesfürchtige Frauen; es sollte aber Einer lieber eine Bübin, die sich sonst freundlich hielte, haben, denn solche nagende, argwöhnische und keifende fromme Frau, bei der er weder Tag noch Nacht Ruhe oder Friede haben konnte" u. s. w. — — Wir brauchen diesem Schreiben Nichts hinzufügen. Wir haben Nichts mit dem unseligen Geschöpfe zu thun, dem beschieden war, am edelsten Manne zur Unholdin zu werden. Im günstigsten Falle wußte sie nicht, was sie that, und ist nicht zurechnungsfähig. Wir sehen hier das Spiel des Zufalles in seiner kläglichsten Gestalt, um so schreckbarer, da es Raum hat, sich zu wieder-

holen, denn Dürer war nicht der erste und ist nicht der letzte, der auf diese Weise zu Grunde ging.

Man hat gesagt — ohne Zweifel um sich das drückende Gefühl zu erleichtern und die Sache besser darzustellen, als sie in Wirklichkeit war — daß Pirkheimer eingenommen und in gereizter Stimmung gegen die Frau geschrieben. Aber woher hätte er eingenommen sein sollen, wenn nicht durch das ärgerliche Wesen der letzteren? — Allerdings hatte ihn die Frau auch noch nach dem Tode ihres Mannes beleidigt. Sie hatte unter dessen Nachlassenschaft ein besonders schönes Hirschgeweih, welches Pirkheimer zu besitzen wünschte. Dieser hatte für Dergleichen eine Liebhaberei und verwandte viel Geld darauf. Die Wittwe aber gab es, wie Pirkheimer in demselben Briefe erzählt, hinter seinem Rücken mit vielen anderen schönen Dingen um einen Spottpreis weg. Mochte diese Ungefälligkeit den stolzen Rathsherren auch kränken, so konnte es ihn doch höchstens veranlassen, seinen Unmuth gegen die Quälerin seines Freundes auszusprechen, nicht, falsche Erfindungen gegen sie vorzubringen. Auch würde der Aerger wohl nicht zwei Jahre angehalten haben. Der gereizte Ton im Briefe, der allerdings sich bemerkbar macht, rührt aber auch nicht aus diesem kleinen Leide her, das der Liebhaberei des Schreibers widerfahren, sondern aus den Zuständen in seiner Stadt und dem damaligen Gange der Zeitereignisse, über die er sich weitläufig gegen Tschertte ausspricht und die allerdings einen würdigeren Gegenstand der Ereiferung bildeten.

Dürer ward auf dem St. Johanniskirchhofe bei Nürnberg in dem Begräbnisse, welches bei Verlegung des Kirchhofes aus den Mauern der Stadt im Jahre 1519 sein Schwiegervater für die Frey'sche Familie unter Nr. 649 erkauft hatte, „ehrlich" bestattet[151]). Sein Freund Pirkheimer setzte ihm auf einer Bronceplatte eine einfache Grabschrift:

ME. AL. DV.
QVICQVID ALBERTI DVRERI MORTALE FVIT SVB HOC CONDITVR TVMVLO EMIGRAVIT VIII. IDVS APRILIS M. D. XXVIII. *)

Darunter des Künstlers Monogramm.

Schon zwei Jahre nachher, 20. Dezember 1530, gesellte Pirkheimer selbst sich zu ihm, nun auch seinerseits der Noth um entgangene Hirschgeweihe und um entlaufene Mönche und Nonnen enthoben. Er liegt in Dürer's Nähe unter Nr. 1414 begraben. Frau Agnes behielt noch elf Jahre Zeit, die leeren Wände ihres Hauses anzukeifen. Doch hatte sie in der Stadt ein gutes Andenken sich bereitet, indem sie die Jahreszinsen für den Einsatz ihres Mannes zu einem Stipendium für arme Nürnberger Theologen auf der Universität Wittenberg bestimmte [152]).

Sandrart, der im Jahre 1681 das Grabmal Dürer's herstellte, fügte der ersten Inschrift eine zweite in der schwülstigen Weise seiner Zeit hinzu. Seit lange bildet das Grab ein Ziel des Besuchs für die Verehrer des großen Mannes aus allen Gegenden; die Nürnberger Künstler und Kunstfreunde begehen alljährlich an seinem Geburtstage eine einfache Feier an der geweihten Stätte. Seit 1840 prangt Dürer's in Erz gegossenes Standbild auf dem nach ihm benannten Platze zu Nürnberg [153]). Sein Wohnhaus ist seit einer Reihe von Jahren, nachdem es vom Magistrate der Stadt erworben, dem ebenfalls von Albrecht Dürer den Namen tragenden Kunstvereine zu Nürnberg übergeben und wird soviel möglich im alten Zustande, zum Andenken seines ehemaligen Besitzers erhalten.

---

*) Dem Andenken Albrecht Dürer's. Was von Albrecht Dürer sterblich war, liegt unter diesem Hügel. Er wanderte aus am 6. April 1528.

Durch solche Zeichen der Anerkennung aber ist Dürer sicher als Mann bezeichnet, der um sein Volk sich verdient gemacht hat. Der bloße Ruhm, der nichts weiter als einen Vorzug vor Anderen in sich begreift, pflegt sich nicht so im Andenken der Menschen zu bethätigen. Dürer's Verdienste aber zu würdigen, dürfen wir hier nur kurz zusammenfassen, was wir im Verlaufe unserer Abhandlung aus des Meisters Werken selbst abgezogen haben.

Er war es, der, nachdem allerdings schon einzelne Vorgänger vorbereitend auf die Anschauung der Menschen gewirkt hatten, mit Entschiedenheit die Kunst in deutschen Landen aus niederer, untergeordneter Stellung auf den ihr gebührenden Platz versetzte, der sie an sich und in der Schätzung der Menschen vom Handwerk zur freien Thätigkeit des Geistes erhob und, ohne dieselbe ihrer anfänglichen Bestimmung zu entfremden, sie aus dem Dienste der Kirche und des Luxus als selbständige Macht in das Leben einführte, auf dessen ganzem Gebiete sie von nun an ihren segnenden Bildungsgang unternehmen konnte. Dürer versetzte die Kunst aus dem engbegrenzten Gebiete, das bis dahin ihr eingeräumt gewesen und das sie vorher nicht ohne ein Gefühl des Unrechts überschritten hatte, mit vollbegründeten Ansprüchen innerer Berechtigung in das unendliche Reich des Daseins, indem er alle Gebiete desselben als ihr zugänglich und ihrer Theilnahme und Arbeit würdig darthat. Die einzelnen Zweige der Kunst, die in späterer Zeit neben einander einer selbstständigen Bildung zueilten und heute meistens ihre besonderen Vertreter haben, finden in Dürer's Kunstthätigkeit ihre Begründung und lassen sämmtlich in Anfängen in seinen Werken sich nachweisen. — Wie er das gesammte Leben in den Bereich der Kunst zog, so rettete er ihr namentlich die entheiligte Natur, indem er sie auf den festen Boden der in ihr selbst begründeten Gesetze stellte und durch die Macht

seines eigenen Genius ihr einen Stempel der Weihe aufdrückte, der nicht unbeachtet bleiben oder verwischt werden konnte. — Aber ungleich größer als der durch mannigfache Umstände verkümmerte Einfluß auf die ästhetische Bildung, ist Dürer's Einwirkung auf die sittliche Entwicklung seines Volkes, und vorzugsweise von diesem Gesichtspunkte aus müßte seine Bedeutung auch für unsere Zeit, wenn diese die Betrachtung seiner Werke wieder aufzunehmen für gut fände, gewürdigt werden. Denn er hat uns das Leben nicht allein geadelt, indem er es in seinen Meisterwerken zur Darstellung gebracht, sondern er beweiset in diesen vorzüglich dadurch seine höchste Meisterschaft, daß er den dem menschlichen Dasein zu Grunde liegenden Adel, der damals eben auch sonst mit Macht zu Gefühl und Bewußtsein sich durchrang, mit aufdeckte; daß er namentlich alle Eigenthümlichkeiten und Vorzüge des deutschen Wesens, die Tiefe und Weite der natürlichen Anlage, den Reichthum der Entwicklung, die Reinheit des Strebens, die Wahrhaftigkeit des Charakters, vor Allem die ganze Freiheit und Seligkeit des deutschen Gemüthes und alle die Elemente glücklicher sittlicher Bildung zu Tage legte, die zum Theil seit seiner Zeit zu höherer Entwicklung hervorgewachsen sind, zum Theil noch im Keime schlummernd der Pflege harren; die insgesammt aber zeigen, worauf unser Leben gegründet und wozu es bestimmt ist; die den Glauben an Gegenwart und Zukunft lebendig zu erhalten vermögen.

Wir scheiden indeß nicht von unserm Gegenstande, ohne noch einen Blick auf die späteren Schicksale und Wirkungen der Dürer'schen Werke geworfen zu haben.

Wie schon angedeutet, war die Frau Dürer's die Erbin von dessen Nachlasse, welchen Pirkheimer bis auf 6000 Gulden schätzte. Dürer bemerkt in einer handschriftlichen Notiz, die Campe mittheilt [154]), daß er einen ziemlichen Hausrath, gute

Kleider, gutes Werkzeug u. s. w. besessen. Das Werthvollste seines Erbes waren ohne Zweifel die Kunstsachen und schriftlichen Arbeiten. Die letzteren wurden, wie erwähnt, von den Freunden zum Druck befördert, soweit sie hinreichend ausgearbeitet waren. Die Holzstöcke und Kupferplatten wußte die Frau durch neuen Abdruck sich wohl zu verwerthen. Sie setzte den Handel ihres Mannes fort, der ohne Zweifel um so ergiebiger wurde, je mehr die Liebhaberei für Kunstsachen zunahm und je höher ihr Preis stieg [155]). Unbefugte Eingriffe in ihr Erbe und Recht wußte sie nachdrücklich zurückzuweisen. Denn es fehlte, wie es bei ähnlichen Gelegenheiten stattzufinden pflegt, nicht an Schmarotzern, die vom Namen des großen Mannes zu zehren suchten. Der Diebstähle des unsauberen Beham haben wir gedacht. Von Hans Schäufelein finden sich ebenfalls Holzschnitte mit Dürer's Monogramm, wie ein heil. Martin, eine heil. Katharina, Barbara u. A. Da diese jedoch auch ohne das Zeichen vorkommen, ist immer die Möglichkeit offen, daß es nicht vom Künstler selbst, sondern von Anderen aufgesetzt wurde. Ein Hexensabbath von Hans Baldung Grün, der in schlechten Abdrücken ebenfalls mit dem Monogramme Dürer's sich findet, scheint dieses auch nur von einem späteren Verleger erhalten zu haben. Beide Künstler, die so treffliche Arbeiten auf diesem Gebiete geliefert, hätten nicht nöthig gehabt, durch betrügerische Ausbeutung des fremden Namens den ihrigen zu beflecken. Von Anderen gilt Aehnliches. — Hans Guldenmund aber hatte den Triumphwagen Kaiser Maximilian's nachgeschnitten und war deshalb von der Wittwe Dürer's beim Rathe verklagt worden. Dieser verglich die Sache, indem er der Klägerin anheimgab, die geschnittenen Stöcke vom Verklagten für 10 fl. zu erkaufen, und sich erbot, die Hälfte des Preises selbst daranzugeben [156]). — Am 1. Oktober 1532 erließ der Rath eine Verwarnung an die

„Buchführer" zu Nürnberg, „Albrecht Dürer's gemachte und nachgedruckte Bücher nicht feil zu haben", und ließ auch den Buchhändlern zu Straßburg, Frankfurt und Leipzig die Verwarnung bekannt machen.

Nach der Wittwe Tod erbte Dürer's Bruder Andreas, was von dessen Nachlasse noch übrig war, und dieser ließ ebenfalls die Stöcke und Platten in Masse abdrucken. Dasselbe geschah auch noch, nachdem sie wieder in andere Hände übergegangen, woher die vielen schlechten Abdrücke rühren. Die Kupferplatten wurden, nachdem sie gänzlich abgenutzt, wieder aufgestochen, oft von ganz untauglichen Händen, wie die Platte mit den drei Genien. Die Holzstöcke erhielten sich verhältnißmäßig länger in brauchbarem Zustande, wenn wir einige Sprünge und Wurmlöcher abrechnen, die sich nicht selten auf Abdrücken zeigen, die sonst noch zu den besseren zu rechnen sind. Ihre längere Erhaltung gab Raum zu weiterer Zerstreuung, die wir in den meisten Fällen, soweit sie bekannt, bei Besprechung der einzelnen Arbeiten des Meisters verfolgt haben. Zu einigen, wie zum kolossalen Haupte Christi und zum Bildnisse des Ulrich Varnbühler wurden in den Niederlanden noch Stöcke zum Tondrucke hinzugefügt. Schon ehe die Original-Platten und Stöcke aufgehört hatten, selbst die Nachfrage zu befriedigen, hatte man angefangen, von beiden Copieen zu fertigen, indem man nicht selten sogar nach Holzschnitten und Kupferstichen Malereien ausführte und Holzschnitte in Kupferstiche und diese in jene umsetzte. Die Zahl dieser Copieen geht ins Unendliche, denn so fleißig auch Heller und andere Kunststatistiker sie aufzählten — ihre Verzeichnisse erfahren noch fortwährend Vervollständigung.

In jüngster Zeit scheint das Bedürfniß, den Werken des großen Meisters durch Nachbildung ein größeres Gebiet der Anschauung zu gewinnen, von neuem zu erwachen. Im 16. Jahrhundert wurde darin zum Theil Vorzügliches geleistet,

worunter die Arbeiten der schon genannten Marc Anton Raimondi und Hieronymus Wierx oben anstehen; gegenwärtig bietet die Photographie ein treffliches Hülfsmittel. — Diese Versuche der Nachbildung beschränkten sich aber keineswegs auf die Kupferstiche und Holzschnitte allein; auch die Malereien und Zeichnungen Dürer's wurden vielfach copirt und nachgeahmt. In selbständigen Kunstwerken finden wir bis in späte Zeit nicht selten einzelne Gedanken aus Dürer'schen Arbeiten entlehnt. Ein interessantes Beispiel, wie der Einfluß des deutschen Künstlers sich auch über die Grenzen seines Landes hinaus erstreckte, bietet ein gemaltes Fenster in der Kirche St. Nizier zu Troyes, welches das Thier mit Lammeshörnern und den siebenköpfigen Drachen aus Dürer's Bildern zur Apokalypse enthält [157]).

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts bis tief in das folgende hinein, als Dürer'sche Werke mehr gesucht wurden, bildete sich zu Nürnberg und an anderen Orten eine besondere Art von Copisten, man könnte sagen, eine eigene Schule, deren Hauptvertreter der schon genannte Hans Hofmann, ferner Johann Fischer, Jobst Harrich, Paul Juvenell, Georg Gärtner u. A. waren. Denn diese Künstler, denen zwar eigener Geist abging, verstanden doch, den erborgten so vollkommen wiederzugeben, daß man ihnen eine gewisse Anerkennung nicht versagen kann. Sie führten nicht allein anerkannte Copieen, sondern auch eigene Erfindungen aus, sowohl größere und kleinere Malereien, als auch Zeichnungen, die fälschlich für Dürer'sche Originale ausgegeben wurden und womit ein einträglicher Handel getrieben ward. Was in diesem Fache geleistet wurde, zeigen namentlich als Copieen die bereits besprochene Darstellung des Leichnams Christi in der Sebalder Kirche zu Nürnberg, die, was im Original flüchtig und oft mangelhaft angedeutet ist, mit gutem Verständnisse und großer Sorgfalt ausführt, so

daß in Wahrheit die Copie faſt ſchöner iſt als das Original; ferner die von Fiſcher copirten vier Apoſtel in der Kunſtſchule zu Nürnberg. Als Vertreter eigner Erfindung dieſer Halbkünſtler iſt vor Allem der leidende Chriſtus in der Moritzkapelle zu Nürnberg aufzuführen, deſſen wir ebenfalls bereits oben Erwähnung thaten. Vorzüglich warf man ſich auf Nachahmung kleinerer Arbeiten, beſonders Waſſermalereien, wie des berühmten Flügels, des bekannten Kaninchen u. a., die deshalb wiederholt vorkommen und meiſtens mit ſolcher Künſtlichkeit ausgeführt ſind, daß man das Original kaum aus den Copieen herausfindet, oder bloße Fälſchungen leicht für wirkliche Werke des Meiſters nimmt. In der Imhof'ſchen Sammlung befanden ſich nach dem Verzeichniſſe des H. H. Imhof mehre ſolche Arbeiten von Hans Hofmann: außer dem ſchon genannten Flügel noch ein Haſe, einige gemalte Hirſchſchröter, ein Löwe auf Pergament und ein Johanneskopf auf Papier.

Fragen wir nach der Einwirkung, die Dürer mittelbar durch ſeine Werke auf ſeine Umgebung und Zeit ausübte, ſo bildete auch er, wie andere bedeutende Meiſter, eine Schule, die in gewiſſer Weiſe in ſeiner Richtung fortarbeitete. Unter den vorzüglichſten ſeiner unmittelbaren Schüler ſind Albrecht Altdorfer, Heinrich Aldegrever, Georg Penz, H. S. Beham; mehr oder weniger unter Dürer's Einfluſſe ſtanden Hans von Kulmbach, Hans Schäufelein, Bartholomäus Beham u. A. Die Werke derſelben näher zu würdigen, kann nicht unſere Aufgabe ſein; ſie gehört der Kunſtgeſchichte des 16. Jahrhunderts an. Im Allgemeinen können wir nur bemerken, daß, obgleich im Einzelnen neben und nach Dürer noch Tüchtiges und Anziehendes geleiſtet wurde, doch im Ganzen der Erfolg der gegebenen Anregung wenig entſprach und bald genug ſich gänzlich verlief. Die Kunſt fand bei den Deutſchen nicht den Anklang

und die Pflege, wie in derselben Zeit bei den Italienern. Unserm Volke war eine andere, ernstere Aufgabe zuertheilt, als sich mit dem leichten Schmucke der Kunst zu umgeben und darin die Sinne zu verfeinern. Das Leben selbst zu bilden ward von der Vorsehung uns aufgegeben, und im schweren Verlaufe der Geschichte, welche sich aus dieser Aufgabe entwickelte, wurden alle geistigen Kräfte so sehr in Anspruch genommen, daß zur Weiterbildung der Kunst wenig übrig blieb. Erst in neuerer Zeit ward auf den tieferen Grundlagen der Boden soweit geebnet, daß auch die Kunst darauf wieder erblühen konnte. Daß aber Dürer zu diesem Erfolge in so bedeutender Weise mitgewirkt, rechnen wir ihm als sein größtes Verdienst an.

In der Geschichte der deutschen Kunst ist das hier Angedeutete genugsam in bestimmter Gestaltung zu ersehen. Wir fügen nur noch, als weniger bekannt, einige Bemerkungen über die Einwirkung Dürer's auf den Kunstgeschmack seiner Zeitgenossen, wie über die Liebhaberei für seine eigenen Werke an.

Man denkt, wenn von dieser die Rede ist, zunächst leicht an Willibald Pirkheimer, von dessen Freundschaft zu Dürer man gern einen Theil auf Kosten seines Kunstsinnes rechnet. Doch glauben wir, daß man den berühmten Mann von dieser Seite überschätzt hat. Dürer portraitirte ihn zwar mehrfach[158]), fertigte auch verschiedene andere Arbeiten für ihn, wie wir gesehen haben; aber wir finden darunter keine, die recht eigentlich aus gebildeter Kunstliebhaberei ihren Ursprung genommen. Wir finden keine bedeutendere Bestellung, die nur die Kunst zum Zwecke gehabt hätte. Dürer beschenkte Pirkheimer's Frau und ihre Kinder mit kleineren Arbeiten offenbar aus Freundschaft und zum Zwecke von Gegendiensten; er malte seines Freundes Gattin auf dem Todtenbette, wenn auch auf des ersteren Wunsch, doch gewiß nur zum Andenken

der letzteren; einen gemalten Christus erwarb Pirkheimer, um einer seiner Schwestern, einer Aebtissin, ein Geschenk damit zu machen. Die Verzierungen, welche Dürer in seine Bücher zeichnete, enthielten die Familienwappen und waren mehr als Bibliothekszeichen anzusehen. Pirkheimer's Kunstbildung wurzelte mehr in der klassischen Gelehrsamkeit, und antike Denkmäler, namentlich Münzen, Broncen und Marmorarbeiten, scheinen den Hauptbestandtheil seiner Sammlungen ausgemacht zu haben. Gelegentlich bekam er vielleicht auch dieses oder jenes neuere Kunstwerk, aber gesammelt scheint er Dergleichen nicht zu haben. In dem von Campe herausgegebenen Verzeichnisse seines Nachlasses findet sich keine Spur davon. Seine Vorliebe für Hirsch- und andere Geweihe deutet auch auf eine noch ziemlich rohe Seite seines Geschmackes, von der wahrer Kunstsinn eher ausgeschlossen, als damit verträglich scheinen möchte. Das einzige Mal, wo er nachweislich unmittelbaren Einfluß auf die Kunstthätigkeit seines Freundes übte, beim Entwurfe des Triumphwagens, müßte als durchaus unberechtigter Versuch angesehen werden, wenn seine Absicht gewesen wäre, sich als Kunstverständiger zu zeigen. — Ungleich höher stand in dieser Beziehung Pirkheimer's Enkel, der öfter genannte Willibald Imhof, der, obgleich Geschäftsmann, aus wirklicher Neigung und mit gutem Verständnisse sich den Genuß der Kunst verschaffte. Die von ihm selbst hinterlassenen Nachrichten setzen uns in Stand, ausführlicher über seine Entwicklung und seine Bestrebungen auf diesem Gebiete zu berichten, was wir um so eher thun, als dadurch ein Streiflicht auf seine ganze Zeit fällt.

Von diesem Willibald Imhof d. ä. hat sich zunächst ein Gedenkbuch erhalten, wie sie im 16. und 17. Jahrhundert öfter geführt wurden, und welches er „Memorya puch für mich wilboltt Imhoff von Nürmberg" betitelt[159]).

Er gibt in demselben neben mannigfachen Familiennachrichten und Verzeichnissen seines anderweitigen Besitzthums auch Auskunft über Erwerbung seiner Kunstsachen. Nach dem Tode seiner Eltern war er neben seiner Muhme Barbara, Tochter Pirkheimer's und Gattin des Hans Straub, sowie neben seinem Bruder Hieronymus und Anderen bei der Theilung von Pirkheimer's Nachlasse als Miterbe aufgetreten. Nach dem Tode seiner Muhme im Jahre 1560 theilte er mit seinem Bruder auch deren Verlassenschaft. Er erhielt unter Anderm die Bücher, welche von seinem Großvater stammten und welche er auf 800 fl. schätzt; ferner antike Medaillen (Münzen), geschnittene Steine, Broncen und Geweihe, welches alles ohne Zweifel von Pirkheimer stammte. Schon erwähnt er auch „ein tefelein hat Albrecht Dürer gemallt ein weibspild". Sein Bruder, der offenbar anderen Sinnes war, scheint ihm vorzugsweise die Kunstsachen überlassen zu haben. Doch kaufte er auch, zunächst in Nürnberg, und zwar von der „Dürerin", d. h. der Frau des Andreas Dürer, die wir in seinen Aufzeichnungen auch als Pathin eines seiner Kinder aufgeführt finden; ferner von Georg Penz u. A. Später kaufte er auch auf seinen Reisen, namentlich zu Venedig, Frankfurt und Lyon. In den Jahren 1573 und 1574 verfaßte Imhof ein vollständiges Inventar aller seiner Antiquitäten, Kunstsachen und anderen Kostbarkeiten und gab als Einleitung dazu gewissermaßen eine Rechtfertigung für seine Ankäufe, sich selbst und seinen Angehörigen gegenüber, aus welcher hervorgeht, wie langsam der Genuß des Schönen in die Gemüther der Menschen sich Bahn brach. Er beruft sich auf seine große Neigung zu den Medaillen und Antiquitäten, die er aus angeborner Art von erster Jugend an gehabt und auf die Gunst der Verhältnisse, die ihn einen Anfang machen und zum Sammeln kommen ließen. Einen „ziemlichen Theil"

ererbte er von seinem Ahnherrn; seine „liebe Muhme die Sträubin" überließ ihm ihren angeerbten Theil, ebenso seine Geschwister. Nachdem er im Jahre 1551 seine beiden Kinder verloren und glaubte, er werde ohne solche bleiben, begann er zu kaufen. Als er später mit Kindern wieder „überfallen" wurde, fuhr er fort zu kaufen, in der Absicht, einen vortheilhaften Handel mit diesen Dingen zu treiben, wozu ihm ein im Laufe der Zeit etwa zu Nürnberg abzuhaltender Reichstag Gelegenheit geben sollte. Doch verblieb dieses. Später vertrieb er seine Zeit mit seinen Schätzen, da er als ein „Melancholikus" keine Gesellschaft besuchte, auch noch keinen Garten besaß. So nahmen seine Sammlungen ansehnlich zu und W. Imhof galt bald als großer Kenner. Vom Herzog Albrecht ward er nach München eingeladen, um dessen Sammlung zu ordnen und ein Verzeichniß über die Medaillen zu fertigen. — Für seine Erben theilte er die Medaillen in fünf Theile, für jedes Kind einen, die nicht geändert werden sollten. Auch verbietet er ihnen, Einzelnes zu verkaufen, damit nicht das Beste herausgesucht werde. Auch sollen sie Nichts ausleihen und abgießen lassen, damit man nicht Gutes gegen Schlechteres austausche. — Aus seinem Verzeichnisse ist auf der angehängten Uebersichtstafel mitgetheilt, was für uns von Wichtigkeit ist.

W. Imhof starb im Jahre 1580. Sein ausgesprochener Wille, welchem gemäß seine Sammlungen bei der Familie bleiben sollten, fand keine Beachtung, obwohl man zum Theil dem Vater in die Hand gelobt hatte, seinen Willen zu ehren. Schon die Wittwe, eine Frau gewöhnlichsten Schlages, widerstand dem Ansinnen Kaiser Rudolphs II. nicht, und manches vorzügliche Stück aus der Imhof'schen Sammlung wanderte nach Prag. Aus dem Jahre 1580 befindet sich im Archive des germanischen Museums ein ausführliches Inventar über die reiche Nachlassenschaft W. Imhof's d. ä.[160]), das zwar

auf Grund der eigenhändigen Verzeichnisse desselben abgefaßt ist, doch, wie es scheint, aus Nachlässigkeit auch schon manche Abweichungen in sich schließt (s. die Uebersichtstafel). Ein Theil des Briefwechsels, welcher zwischen dem Kaiser und der Wittwe, theils durch die Hand ihres Sohnes Willibald d. j. geführt wurde, hat sich neben den dazu eingeschickten Verzeichnissen erhalten und ist von Heller mitgetheilt worden. Rücksichtsloser noch handelten die Söhne und Enkel. Nur Hans Imhof, Willibalds jüngster Sohn, vermehrte die Sammlung noch durch weitere Ankäufe; doch wird seine Liebhaberei sehr verdächtig, wenn wir aus dem Nachlasse seines eigenen Sohnes erfahren, daß er auf Bilder, die nicht von Dürer waren, dessen Monogramm setzen ließ und auch in anderer Art fälschte. Kurfürst Maximilian, der ebenfalls von Dürer und anderen guten Meistern aufkaufte, was er erlangen konnte, knüpfte 1628 mit den Nachkommen Imhof's Unterhandlungen an. Er erhielt Verzeichnisse des damaligen Bestandes der Sammlung zugeschickt und später aus der Sammlung die Dürer'schen Stücke selbst zur Ansicht. Hans Hieronymus, der Sohn des Hans Imhof, erzählt in dem schon erwähnten Geheimbuche, sein Vater sei in gesunden Tagen oftmals Willens gewesen, über seine „Kunstkammer" Etwas festzusetzen, indem er gewünscht, daß dieselbe bei seinen Nachkommen erhalten bleibe, doch sei er, als es zu seiner letzten Krankheit gekommen, nicht zu bewegen gewesen, seine Absicht auszuführen. Seine beiden Söhne beschlossen, obwohl sie sich in keiner Weise gebunden hielten, jene in gemeinschaftlichem Besitze festzuhalten, welche Absicht jedoch durch das Ansinnen des Kurfürsten unterbrochen wurde. Sie widerstanden zwar eine Zeit lang, doch gaben sie endlich dem Drängen des Unterhändlers Lucas Friedrich Behaim nach und Paul, der jüngere Bruder, brachte die Sachen selbst nach München. Der Kurfürst aber scheint in seinen Erwartungen

nicht befriedigt gewesen zu sein, wollte Vieles nicht für echt anerkennen und kaufte nur einen kleinen Hieronymus und ein Täfelein, auf welches A. Dürer, ehe er zu einem Maler gethan worden, 3 Gesichtlein gerissen, für 200 Rthlr., indem er zugleich den Ueberbringer und Unterhändler aus der Herberge löste und den beiden Brüdern einen Gnadenpfennig verehrte. — Um diese Zeit war viel Nachfrage in Nürnberg nach Dürer'schen Werken, Italiener, Franzosen, Niederländer und Engländer spürten auf, was sie nur finden konnten und trugen es für hohe Preise davon. Der Großherzog Ferdinand von Toskana kam selbst nach Nürnberg. Am glücklichsten war der Graf von Arundel, der für sich und seinen König eine Menge der kostbarsten Kunstwerke über das Meer ausführte. Die Nürnberger machten aus ihrem alten Ruhm einen trefflichen Handelsartikel. Sie stöberten „alte papistische" Bilder, wie sie die Malereien der großen Kunstperiode bezeichnend genug nannten, auf, wo dieselben nur zu finden waren, und brachten sie zu Verkauf. Man richtete zu dem Zwecke sogar Ausstellungen auf dem Reichstage zu Regensburg im Jahre 1636 an. Um die Großmütter und alten Basen, die sich vom gewohnten Anblicke in den geplünderten Familiensälen nicht trennen mochten, zu entschädigen, bedang man günstigen Falls in den Kaufpreis eine Copie des weggegebenen Originals. Nur wenige der alten guten Familien erhielten sich über dem Verfalle der Zeit und bewahrten mit den Denkmälern einer besseren Vergangenheit die Bürgschaft ihrer eigenen Zukunft. Der furchtbare Krieg, der damals Deutschlands Wohlstand vernichtete, trug nicht wenig bei, auch den moralischen Halt zu untergraben. Im Jahre 1633 hielt sich Abraham Bloemaert, der bekannte niederländische Manierist, in Nürnberg auf und wandte sich im Auftrage eines vornehmen Handelsmannes zu Amsterdam durch Vermittlung eines Friedrich

von Berk an Imhof, um ebenfalls von dessen Dürer'schen Stücken zu erwerben. Hans Hieronymus berieth sich mit den Vormündern der Kinder seines im Jahre zuvor verstorbenen Bruders, in welchem Familienrathe einhellig beschlossen wurde, daß in Anbetracht der „schweren Zeiten" es gut sein möge, von den „ganz unnutzbaren Kunstsachen" Etwas „zu versilbern". Als besonderer Grund wird noch angegeben, daß viele der Dürer'schen Malereien, mit Wasserfarben ausgeführt, schon sehr schadhaft geworden seien und mit der Zeit ganz zu Grunde gehen möchten. Ein Verzeichniß mit Preisangaben wurde dem Amsterdamer Handelsherrn zugeschickt und Bloemaert erhielt Auftrag, einen Handel so gut er könne, abzuschließen. Zur Abschätzung der einzelnen Stücke ward der bekannte Nürnberger Maler Michael Herr noch hinzugezogen, und jener kaufte für seinen Auftraggeber, den er nicht nannte, 26 Nummern für 3400 Thaler, wovon er jedoch 100 Thaler für sich behielt, da es in seiner Macht gestanden, den Kauf vor- oder zurückgehen zu lassen. Der Verfasser des Geheimbuches ist sehr glücklich über den vortheilhaften Kauf, da unter den verkauften Sachen kein einziges Hauptstück und Vieles gewesen, „dessen Originalität zu bezweifeln".

Dieser Kauf zog einen anderen nach sich. Im Jahre 1634 erwarb Matthäus van Overbeck zu Leyden für 300 Thlr. 14 jener Bücher aus der Pirkheimer'schen Bibliothek, auf deren Titelblättern Dürer kleine Malereien ausgeführt hatte. Außerdem kaufte er noch verschiedene einzelne Kunstwerke, darunter ein Marienbild auf Holz, auf welches Hans Imhof d. j. Dürer's Zeichen hatte setzen lassen, endlich einen Löwen auf Pergament, worauf zwar ebenfalls Dürer's Zeichen stand, von dem Kundige aber hielten, daß er von Hans Hofmann herrühre. Ein kleiner Ecce homo auf Holz, eine Copie nach Dürer, wovon das Original bereits Hans Imhof nach Augsburg verkauft hatte, ging nach den Nieder-

landen vielleicht auch als echtes Werk. Nachdem zum Verkaufe die Bahn aber einmal gebrochen, ließ man nicht mehr davon ab und nahm jede gute Gelegenheit wahr. Noch mehre Verkäufe bis zum Jahre 1658 führt H. H. Imhof auf, die indeß wenig Interesse für uns haben.

Neben Willibald Imhof gab es aber im 16. Jahrhundert noch andere Kunstliebhaber und Sammler zu Nürnberg, wie den verdienstvollen Paul von Praun, dessen Kabinett bis zum vorigen Jahrhundert sich erhielt. Wir unterlassen aber, über diese weitläufiger zu berichten, da Heller das Nöthige beibringt.

Nicht anders als die einzelnen Bürger verfuhr der Rath der Stadt. Wir haben gesehen, was Kaiser Rudolph II. aus Nürnberg in seine Gallerie nach Prag davon trug. Sein oft bevorzugter Nebenbuhler, Kurfürst Maximilian, ein feiner Kenner und gewandter Händler, trug den Preis, die vier Apostel, davon, wobei wir dem Schicksale zu danken haben, daß diese nach München und nicht etwa auch nach England kamen. Ein Berichterstatter, dem über diesen Handel, der merkwürdig genug ist, um ihn ausführlicher zu erzählen, die betreffenden Akten zu Gebote standen, erzählt Folgendes:

„Im Juni des Jahres 1627 schickte Churfürst Maximilian seinen Kammerdiener Augustin Haimbl (der zugleich sein Bibliothekar war) an Sigmund Gabriel Holzschuher mit dem Ansuchen, der Rath zu Nürnberg möchte ihm für seine Gemäldesammlung diese beiden Malereien überlassen. Die alten Herren des Raths gingen aber darauf nicht ein, sondern gestatteten nur, daß dem Churfürsten, wenn er einen künstlichen Maler und Copisten hätte, und denselben herschicken wollte, eine Copie davon sollte gelassen werden. Maximilian aber verlangte die Originale gegen Copieen, die er machen lassen wollte, auszuwechseln, schickte

auch sogleich Anfangs Juli den Maler Fischer in dieser Absicht nach Nürnberg. Die Herren des Raths glaubten eine solche Auswechslung nicht zugeben zu können, weil Dürer die Gemälde dem Rath geschenkt hatte, solche bei gemeiner Stadt zu seiner Gedächtniß zu behalten, und in fremde Hände nicht kommen zu lassen. Der Churfürst dagegen glaubte, es wäre daraus keine solche dispositio testamentaria oder obligatoria abzunehmen, dadurch eine vorhabende Auswechslung möchte mögen verhindert werden, dieweil des Meisters intension allein auf seiner memoria und Gedächtnuß fundirt, welche dadurch nicht allein nicht abolirt, sondern um desto mehr propagirt würde, dann seine disegno und invention wie auch die opinion, daß es sein eigen Hand sey, verbleibe an seinem Ort, und werde noch dazu sein Gedächtnuß nicht wenig ausgebreit, wann dieselbige zugleich auch unter Ihr Churfürstliche Durchlaucht habenden, vielen, ansehnlichen, trefflichen Stücken von den allervornehmsten alten Meistern nicht allein zu finden, gegen denselbigen zu vergleichen, sondern noch (so das Meiste ist) allen denselbigen der Kunst und Perfection nach vorzuziehen seyn; werde also contra intentionem et mentem authoris nichts, sondern demselbigen vielmehr gemäß gehandelt; wann sein Gedächtnuß, Nam und Ruhm an so hohen Orten vermehrt, welches zugleich auch ganzer löblicher Stadt zur Ehre gereiche, daß dero Bürger einer, allen so berühmten Malern, die palmam praeripiren und oberhalten thue. So viel nun auch der Rath gegen diese Meinung des Churfürsten einwenden, und dabei erwägen wollte, daß diese zwo Tafeln ein solches Stück seyen, welches der weitberühmte Maler Albrecht Dürer als ein angeboren Burgerskind seinem Vaterland zu einem ewigen Angedenken hinterlassen, darüber Ein Ehrbarer Rath nur administratores seyen, und der posteritet nichts vergeben oder verschenken sollen noch können, so wurde doch endlich, nachdem

auch noch das Bedenken des Consulenten J. C. Oelhafen eingeholt worden war, dessen Erwägung dahin ging, daß es besser wäre, sich die Freundschaft des Churfürsten zu gewinnen, als ein ornamentum auf dem Rathhaus zu behalten, welches den Vorfahren 100 Goldgulden gekostet, und der Abschlag leichtlich ein Winterquartier, starke Durchzüge, recuperirung der Aemter oder andern Schaden von vielen Tonnen Golds verursachen könnte, dem Churfürsten mit Abfolgung der Originale zu willfahren beschlossen. Während der Verhandlung hatte Fischer fleißig fortgearbeitet und seine Sache so gut gemacht, daß die Nürnberger Maler, und zwar die besten, erkannten, daß die Copie nicht weit von dem Original, das schon etwas defect, indem an dem Marco das ganze Gesicht, an dem Joanne aber der Rock sehr schadhaft war, streiche. Besonders ist noch die Schnelligkeit, mit welcher Fischer diese Copieen fertigte, zu bewundern. Er begann nämlich, wie schon erwähnt, im Anfange des Monats Juli 1627 seine Arbeit und schon gegen Ende des Monats August desselben Jahres wurden die Originale nebst den Copieen nach München abgesendet. Am 17. September waren auch schon die Copieen, nebst einem Dankschreiben des Churfürsten, wieder in Nürnberg" [161]).

In einem Briefwechsel vom folgenden Jahre, welchen derselbe Haimbl im Namen des Kurfürsten mit Friedrich Lukas Behaim zu Nürnberg über Erwerbung anderer Kunstsachen führt (gegenwärtig im german. Museum [162]), beruft er sich auf 100 fl., die sein Herr für die Dürer'schen Apostel gegeben. Wahrscheinlich hatte der Rath sich als Gewissenssache vorgestellt, durch den Fürsten der Stadt die 100 Gulden ersetzen zu lassen, welche diese ehemals dem Künstler für sein Geschenk zur Verehrung gegeben. — Was für Mittel der Kurfürst außer der beim vorigen Handel erprobten neuen Dialektik, die eben damals auch auf anderen Gebieten Er-

oberungen zu machen ausging, anwandte, zeigt ein Brief, den er an denselben Eustachius Unterholzer schon im Jahre 1612 schrieb, nachdem dieser ihm den Baumgärtner'schen Altar aus der St. Katharinenkirche verschafft hatte[163]). Er spricht darin seine besondere Freude und Gunst, wie den Dank für die Verwendung seines Unterhändlers bei Bürgermeister und Rath der Stadt aus, und um sich erkenntlich zu zeigen, übersendet er demselben ein vergoldetes Trinkgeschirr, das er behalten soll, des Kurfürsten dabei in Gutem zu gedenken. Die beiden Baumgärtner, welche als Erben der Familie augenblicklich im Besitze der Gemälde waren, erhalten zu gleicher Zeit jeder ein Kettlein mit angehängtem Gnadenpfennig. Wolf Löffelholz, der ohne Zweifel ebenfalls bei der Sache betheiligt war, erhielt ein „Gestattl" (Schachtel).

Wir dürfen indeß aus dem Verhalten der einzelnen Stadt nicht auf den Zustand des ganzen Reiches schließen, noch aus der augenblicklichen äußeren Niederlage des letzteren auf das innere Bewußtsein des Volkes. Dieses war immerhin in fortschreitender Entwicklung begriffen und hellte sich mehr und mehr auf. Wenn es auch eben die tiefsten Gründe sittlicher Läuterung zu durchschreiten hatte, so hielt es die Richtung nach oben doch fest, und der Zeitpunkt war nicht mehr fern, wo auch die Kunst in der allgemeinen Schätzung den richtigen Standpunkt einnahm.

Anmerkungen.

[1]) Man verzeihe uns dieſe Ausmalung des Eingangs; wir denken gleichwohl keinen Roman zu ſchreiben. Dürer's Erzählung ſelbſt ſchien dazu aufzufordern. Es iſt auch kein Zug aufgenommen, der nicht durch Schrift oder Bild zu belegen wäre.

St. Loyen- oder Eligius-Tag, nach verſchiedenen Gegenden der 25. Juni oder der 1. Dezember; hier kann natürlich nur von erſterem die Rede ſein.

[2]) Es kommt hiernach in Frage, ob Dürer von ungariſcher oder deutſcher Abſtammung geweſen. Bekanntlich rechnen die Ungarn ihn zu den Ihrigen. — Deutſche Anſiedelungen kommen ſchon früh in Ungarn zerſtreut vor, auch ohne Zuſammenhang mit den ſiebenbürgiſchen Sachſen; doch war die Gegend von Wardein und Giula, in deren Nähe Dürer den Stammſitz ſeiner Voreltern angibt, ſo viel nachzuweiſen, rein magyariſch. Auch das Dorf Eytas, in welchem das Geſchlecht der Dürer nach Angabe unſeres Gewährsmannes „ſich der Ochſen und Pferde nährte", alſo Landbau und Viehzucht trieb, trägt einen ungariſchen Namen; aber anders wendet ſich die Sache, wenn wir die Bedeutung dieſes Namens in Betracht ziehen. Eytâsch heißt die Niederlaſſung. Wenn aber in einer Gegend von einheitlich nationaler Bevölkerung ein Ort ſchlechtweg die Niederlaſſung genannt wird, ſo iſt wohl auf fremde Einwanderung zu ſchließen. — Es findet ſich auch ſowohl in der magyariſchen, wie in den ſlaviſchen Sprachen kein Wort, welches einen Anklang an den Namen Dürer enthielte. — Die Namen ſeiner Vorfahren, welche Dürer angibt, ſind bis auf den einen Ladislaus auch ſämmtlich deutſche, d. h. in Deutſchland gebrauchte.

[3]) In der Imhof'ſchen Sammlung befanden ſich zwar mehre Bildniſſe von Dürer's Mutter (ſ. die Ueberſichtstafel), aber ſie ſcheinen ſämmtlich verſchollen.

[4]) Von Andreas Dürer ist uns ein Bildniß erhalten, eine Handzeichnung, welche sein Bruder 1514, im 30. Jahre des Dargestellten, mit der Feder ausführte; früher in der Imhof'schen, gegenwärtig in der Albertinischen Sammlung zu Wien befindlich. Man verkennt im Bilde nicht die Familienähnlichkeit, doch ist das Gesicht weniger schön als beim Bruder, der Ausdruck weniger getragen und geistreich. Die Formen sind indeß regelmäßig, das Auge klar und ruhig, und ein wohlwollender Zug um den Mund gibt dem Gesichte etwas Gewinnendes. Andreas trägt, im Gegensatze zu seinem Bruder, keinen Bart und kurzes Haar unter der damals gewöhnlichen, enganschließenden Haarhaube. — Von Adam von Bartsch ist dieses Bildniß 1785 in Kupferstich, in neuerer Zeit von J. Pilizotti in Steindruck vervielfältigt.

Von Hans Dürer ist fast Nichts bekannt geworden. In der Nikolaikirche zu Zerbst soll sich ein Gemälde von ihm, eine Anbetung der hl. drei Könige, befinden. S. Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den herzogl. Anhalt'schen Landen, S. 14.

In dem letzten von uns aufgeführten Verzeichnisse der Imhof'schen Sammlung werden auch Zeichnungen von einem Antoni Dürer erwähnt. Albrecht hatte allerdings einen Bruder Antoni, geb. 1474, doch ist von diesem weiter Nichts bekannt.

[5]) Die sogenannte große Uhr, nach welcher man noch im 15. Jahrhundert zählte, begann mit Tagesanbruch und hatte in den längsten Tagen um 5, im Mai um 6, 1 Uhr. Sie zählte anfangs 24 Stunden; im 16. Jahrhundert begann sie Abends noch einmal mit 1 Uhr und zählte dann im Hochsommer am Tage 16, in der Nacht 8 Stunden, welches Verhältniß im Winter sich umkehrte. Die große und die kleine Uhr waren noch lange neben einander in Gebrauch.

[6]) Gegenwärtig S Nr. 493, an der Ecke der Burg- und Schmiede-Gasse.

[7]) Ueber diesen gewaltigen Mann vergl. Joh. Neudörfer's Nachrichten. S. 56.

Für ängstliche Kritiker bemerken wir hier zugleich, daß wir wohl wissen, daß Willibald Pirkheimer nicht in Nürnberg, sondern in Eichstädt zuerst das Licht der Welt erblickt. Doch hing dieses nur vom zufälligen Aufenthalte seiner Mutter ab, und that seinem Verhältnisse zu Dürer keinen Abbruch; er kam bald genug nach Nürnberg.

[8]) Zwar finden sich unter Dürer's späteren Arbeiten, namentlich seinen Handzeichnungen, manche Studien nach der Natur. Besonders seine

Reisen nach Italien und in die Niederlande gaben ihm Anlaß, solche zu machen. Gleichwohl bleibt es wahr, daß in seinen eigentlichen Kunstschöpfungen die Natur ihr wahres Recht nicht erfährt. Sie wird zwar überall mit großer Liebe und vielem Fleiße, doch stets phantastisch, mit einer gewissen Willkür behandelt, die ihrem wahren Wesen Gewalt anthut. Die still, aber stetig und bestimmt wirkenden Gesetze, nach denen sie ihre Formen bildet, blieben Dürern unbekannt. Trotz seiner späteren Studien blieb dem schon mannigfach befangenen Sinne des Mannes versagt, was dem ersten Eindrucke des jugendlichen Gemüthes nicht zugänglich gewesen war. Uebrigens lebten mit Dürer in gleicher Befangenheit seine größten Zeitgenossen auch jenseits der Alpen. Seine Schüler indeß gehörten zu den ersten, und gewiß hauptsächlich durch ihn angeregt, die zu tieferer Anschauung gelangten.

[9]) Die Sammlung des Herzog Albrecht stammt ihrem Haupttheile nach aus der kaiserlichen, indem die Handzeichnungen gegen Kupferstiche eingetauscht wurden. Sie kam später in Besitz des Erzherzog Karl, der sie in der kaiserlichen Familie vererbte. Wir fahren aber fort, sie nach dem Namen ihres Stifters zu benennen. — Ein Theil der Handzeichnungen ward von L. Förster in lithographirten Nachbildungen herausgegeben.

[10]) S. Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste, IV, S. 35.

[11]) S. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1856, Sp. 301.

[12]) Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la renaissance jusqu'à nos jours par M. Charles Blanc etc. Nr. 34.

[13]) Abgebildet in: Desseins des meilleurs Peintres d'Italie, et d'Allemagne et des Pays-Bas du Cabinet de Mons. Paul de Praun à Nuremberg, gravés d'aprés les Originaux de même grandeur, par Jean Theophile Prestel, Peintre etc. 1780.

[14]) Bilib. Pirckheimeri opera, Ausgabe von Goldast, 1667, p. 352. Die Mittheilungen rühren von Chr. Scheurl in dessen Abhandlung über Leben und Tod des Anton Kreß.

[15]) S. Anzeiger f. K. d. d. V. 1857, Sp. 80. — Die Jahreszahl, welche man bis dahin 1497 gelesen, scheint uns eher 1491 zu bedeuten. Die letzte Ziffer gleicht nicht dem einfachen Sparren,

sondern der rechte Schenkel ist stärker und nimmt unten eine Wendung nach links.

[16]) S. Kunstblatt, 1841, Nr. 101.

[17]) S. Kunstblatt, 1841 S. 59 und 1852, S. 382.

[17a]) Da, soviel wir wissen, hier zum ersten Male auf dieses merkwürdige Blatt aufmerksam gemacht wird, widmen wir demselben eine nähere Beschreibung. Es fand sich eingeklebt in einen der Foliobände, welche bis dahin die bedeutende Sammlung von Kupferstichen, Holzschnitten und Handzeichnungen in der Universitätsbibliothek zu Erlangen enthielten. Das Blatt trägt auf beiden Seiten eine Zeichnung und zwar den besprochenen Kopf auf der aufgeklebten, so daß letzterer erst sichtbar wurde, nachdem das Blatt abgelöst war. Die Zeichnung der Vorderseite stellt eine heilige Familie in freier Landschaft dar. Beide sind außerordentlich scharf und geistreich mit der Feder entworfen, ganz in der Weise der Schongauer'schen Kupferstiche, so daß man augenblicklich den Urheber von beiden als denselben Meister erkennt. Der frühere Besitzer dieses Blattes scheint emsig bemüht gewesen zu sein, dem Papiere einen scharfen Rand zu bewahren, und jede locker gewordene Stelle abgeschnitten zu haben, soweit die Zeichnung es erlaubte. Die Maria hat sogar vom unteren Theile ihres Gewandes einen Zipfel hergeben müssen. Unter dem Kopf steht geschrieben: Martin Schön Conterfait, doch von späterer Hand. Nebenbei ist mit rother Kreide die Zahl 1455 geschrieben. Beide sind aber so nah unter die Zeichnung, fast in sie hinein gerückt, daß man auf die Vermuthung geräth, die Unterschrift habe früher tiefer gestanden und der spätere Schreiber habe sie nur höher hinaufgesetzt, als er sich genöthigt glaubte, sie mit dem verdorbenen Papierrande abzuschneiden. Doch ist auch jetzt schon wieder vom unteren Theile einiger Buchstaben ein Stück verloren gegangen. Die Zahl bedeutet wahrscheinlich nur eine Sammlungsnummer, da noch andere, ähnlich bezeichnete Blätter vorkommen. Das in Rede stehende muß älter sein als 1455, wenn es richtig ist, daß Martin Schongauer um 1420 geboren ward.

[18]) S. Naumann's Archiv, 1858, S. 45.

[19]) Kunstblatt, 1846, S. 170. Vergl. auch Jahrgang 1841, S. 26.

[20]) Eine Anregung von außen veranlaßte uns in jüngster Zeit, dem Namen Schonhofer's auf urkundlichem Wege näher nachzuforschen. Wir fanden denselben nicht vor Ende des 17. Jahrhunderts genannt.

Doch nur der Name des Meisters, nicht seine Zeit und Werke können zweifelhaft bleiben.

[21]) Es ist wahrscheinlich, daß Nürnberg ursprünglich den Zweck hatte, gegen das Vordringen des Slaventhums eine Grenzwehr zu bilden. Die gewaltigen Kämpfe seiner späteren Entwicklung, sowohl im Innern wie nach außen, sind bekannt. Schon Sandrart macht auf den „harten Boden" aufmerksam, dessen Ungunst die Stadt nöthigte, sich auf Handel und Gewerbe zu legen.

[22]) Vgl. G. Quandt: die Gemälde des M. Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau, 1832.

[23]) In einem alten Inventarkataloge der Sammlung König Karls I. von England ist ein Bildniß Dürer's, dessen Beschreibung auch ganz auf das zu Florenz bewahrte paßt, angegeben (s. Passavant: Kunstreise durch England und Belgien, S. 263) und dabei bemerkt, daß dieses Bild von der Stadt Nürnberg dem Könige geschenkt und durch den Grafen Arundel überbracht worden sei. Wenzel Hollar bemerkt aber auf seiner Radirung: Wenceslaus Hollar Bohemus fecit ex Collectione Arundeliana A. 1645. Antwerpiae". Hienach hätte das Bild sich nicht in der Sammlung des Königs, sondern in der des Grafen befunden. Doch ist in dem erwähnten Verzeichnisse beigefügt, daß das Bild nebst einem anderen, einem Portrait von Dürer's Vater, um 100 Pfd. St. verkauft worden sei — ohne Zweifel in der Revolution von der republikanischen Partei.

Bekanntlich ging Karl I. im Jahr 1645 seiner Herrschaft verlustig. Graf Arundel war schon vorher nach Antwerpen entkommen, wohin er auch einen Theil seiner Kunstschätze rettete. War es ihm hier vielleicht gelungen, jenes Bild in seinen Besitz zu bringen? — Hollar, der für den König gekämpft hatte und in Gefangenschaft gerathen war, entkam gegen Ende des Jahres 1645 zu seinem alten Gönner und fuhr seines Unterhalts wegen fort, der Kunst obzuliegen. Er radirte Mehres aus der Sammlung des Grafen. Das Bildniß Dürer's müßte eins der ersten Stücke gewesen sein, denn es ist, wie gesagt, noch mit der Jahreszahl 1645 bezeichnet. — Von hier kam das Bild vielleicht später nach Florenz. Doch wissen wir auch, daß um das Jahr 1630 der Großherzog von Toskana sich in Nürnberg aufhielt, um dort Kunstwerke anzukaufen. Erwarb er etwa hier auch das in Rede stehende Bild, das dann ein ganz anderes

sein müßte, als das von Hollar copirte? — Die Frage wird sich schwerlich entgültig entscheiden lassen.

Ein Portrait des älteren Dürer befindet sich noch gegenwärtig im Besitze des Herzogs von Northumberland und soll ebenfalls aus der Arundel'schen Sammlung stammen. S. Raumann's Archiv, 1858, S. 28.

[24]) Im lateinischen Texte heißt es: „et ubique gentium laudatorum pictorum opera, et rationum illorum cognoscendi, et imitandi quae probasset cura tenebatur. — Rationum ist wohl als Druckfehler für rationem zu betrachten. Es kommen auch sonst Druckfehler in der Vorrede vor.

[25]) S. Casp. Peucceri Tract. hist. de Phil. Melanchtonis sententia de controversia Caenae Domini, pag. 11. Vgl. Murr, Journal, X S. 41.

[26]) S. Chr. Scheurl: Libellus de laudibus Germaniae et Ducum Saxoniae. Lips. 1508.

[27]) Man höre, wie solch' eine alte Liebeserklärung lautet. Sie steht unter einem Holzschnitte aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Derselbe stellt einen jungen Mann mit kurzem Mantel und langem Degen dar, der einer züchtigen Jungfrau mit halbverhülltem Gesichte begegnet und sie mit folgendem Antrage überrascht:

„Zart frewlein aller eren werd
Solch grosse schön, züchtig geberd
Von frawen leib nie ward geboren
Deshalb hab ich euch außerkoren
Zu eim bulen in trew vnd eren
Ewig mein freud mit euch zu meren
Vnd ist mein bit, mich jungen man
In solcher maß auch lieb zu han".

Sie antwortet ihm:

„Junckherr ich kan euch nichts zu sagen
Doch wil ich euch auch nichts abschlagen
Wan ich mein selbs nit mechtig bin
Wil auch nit folgen eigem sin
Sonder wie denn billich sol sein
Rath haben mit der freunden mein
Eygner sin, vnd handeln vnbedacht
Hat offt groß rew vnd schaden bracht".

Man höre außerdem, wie Willibald Imhof, für sein Zeitalter eine poetische Natur, sein Liebesleben beschreibt:

Adj 24 Juny 1544 hab Ich mein praut Erstmals gesehen.
Adj 5 July vnd 13 ditto wurd mit mir davon geredt.
Adj 23 ditto Entschlus Ich mich vnd denselbigenn Abentt wurbe man
Adj 28 ditto gab mein Schweher Antwortt
Adj 29 ditto Redett Ich mit Jr Im Garttenn
Adj 31 ditto wurd es im nomen Gottes peschlossen
Adj 2 Auguste wünschett Ich Jr glück
Adj 11 ditto Am montag ward der Hantschlag (geben)
Adj 12 Febrer 1545 an Einem Donerstag Sant Gebhartstag hab Ich hochzeytt mit Junckfraw Anna Harstorferin Gott der herr gebe vns seynen Segenn Amen.

[28]) Im Britischen Museum zu London befindet sich die Handzeichnung zu dem besprochenen Kupferstiche; ebenso eine Dürer'sche Handzeichnung, welche eine vor dem Spiegel sich putzende junge Frau vorstellt, hinter der das Gerippe des Todes steht. S. Naumann's Archiv, 1858, S. 29. Auf denselben Aufsatz verweisen wir für alle in der Folge genannten Handzeichnungen, welche im Britischen Museum sich finden.

[29]) Vgl. auch Kunstblatt, 1852, S. 96.

[30]) S. Naumann's Archiv, 1856, S. 100.

[31]) Vgl. ebendaselbst, 1856, S. 254. — Wir vermögen jedoch dem Verfasser nicht beizustimmen, wenn er annimmt, daß sämmtliche Holzschnitte des in Rede stehenden Werkes von Dürer herrühren. Die übrigen sind, auch abgesehen vom schlechten Schnitte, zu armselig in Erfindung und Zeichnung. H. Schedel, der für seine Chronik die Herstellung der Abbildungen vertheilt hatte, konnte dasselbe auch für das Buch des Celtes thun. Mit mehr Wahrscheinlichkeit finden wir im Wappen des Florian Waldauf eine Arbeit Dürer's und ähnliche Bestellung, wie die besprochene. S. Nagler's Monogrammenlexikon, S. 209.

[32]) Heller erklärt diesen Punkt des Holzschnittes offenbar unrichtig. Die sieben freien Künste beginnen mit M, der Musik, und Φ, die Philosophie, gehört nicht mehr zu denselben, sondern nimmt sie alle in sich auf, wie sie von Θ, der Theologie, ausgehen.

Der Holzschnitt wurde 1507 noch einmal in einem lateinischen Werke abgedruckt. S. Heller's A. Dürer, S. 787.

33) Heller spricht zwar gegen die Annahme, daß Dürer bei Herstellung dieses Kupferstiches die bekannte Geschichte des Berthold Tucher und der Anna Pfinzing vor Augen gehabt habe. Zwar sollte diese schon vor mehr als hundert Jahren vor Dürer sich zugetragen haben, war auch dem äußeren Sachverhalte nach keineswegs anstößig. Allein sie war zu Dürer's Zeit noch allgemein im Munde des Volkes und ist auch später verschiedene Male bildlich dargestellt worden.

Auf der Bibliothek zu Erlangen befindet sich eine Federzeichnung nach diesem Blatte mit der Jahreszahl 1503.

34) S. J. Freuzel: Bekehrung des Paulus, Kupferblatt von A. Dürer; Leipzig 1854. Kunstblatt, 1854, S. 307 ff.

35) Im herzoglichen Kabinett zu Meiningen befindet sich ein St. Georg zu Pferde, der in der Stichweise die größte Aehnlichkeit mit dem großen Courir hat und offenbar mit diesem von derselben Hand herrührt, aber in einer vollendeteren Technik keineswegs auf Dürer schließen läßt.

36) S. Naumann's Archiv, 1858, S. 36.

37) S. Anm. 23.

38) Hans Dürer war 1500 erst 10 Jahre alt; das Bild stellt aber einen mindestens Zwanzigjährigen dar.

38a) Kugler glaubte zwar, auf diesem Bilde die Jahreszahl 1509 zu sehen, doch gesteht er selbst, daß die letzte Ziffer zweifelhaft sei. Karl van Mander, der das Gemälde im Anfange des 17. Jahrhunderts, also noch in größerer Frische, in der Gallerie zu Prag sah, datirt es von 1504. Zwar berichtet er, wie ersichtlich, eine Zeit lang später und aus untreuem Gedächtnisse, denn die Marter der Zehntausend vom Jahr 1508, die er dort ebenfalls sah, nennt er eine Kreuzigung Christi. Allein das andere Bild scheint er doch genauer angesehen zu haben, denn er gibt mehre Einzelheiten an, die sich richtig befinden. Was Hirt und Heller angeben, daß die Anbetung der Könige für Kurfürst Friedrich den Weisen gemalt sei, kann immerhin richtig sein, wenn es auch gewiß ist, daß Dürer die Marter der Zehntausend ebenfalls für jenen malte. Scheurl gibt 3 Dürer'sche Bilder als in Wittenberg befindlich an. S. dessen Libellus de laudibus Germaniae et Ducum Saxoniae, Lips. 1508. 2. Ausg.

39) Bei Heller ist in Bezug auf dieses Blatt auf S. 633, Z. 8 v. u. die Zahl 1652 in 1656 zu verbessern.

40) „De quelle manière prenait-on les bains du temps

de Charles-Quint à Aix-la-Chapelle. Mémoire pour servir à l'histoire des eaux minérales par le Dr. Sträter, médecin aux eaux d'Aix-la-Chapelle. Aix-la-Chapelle, 1858.

[41]) Wir haben darüber sogar genaue Kunde. S. J. F. Roth: Fragmente zur Geschichte der Bader, Barbierer, Hebammen, Erbarn Frauen und Geschwornen Weiber zu Nürnberg. Nürnberg, 1792.

[42]) S. Programm des herzoglich Nassauischen Gymnasiums zu Hadamar, vom Schuljahre 1857—58, S. 7.

[43]) S. Erneuertes Gedächtniß des Nürnbergischen Wildbades. Von Prof. Will, 1792.

[44]) S. Johannis Sculteti Ph. & Med. Dr. Nürnbergisches Bethesda, 1666.

[45]) Abbildungen, welche für das Badewesen der früheren Zeit von Interesse sind, findet man unter anderen in folgenden Werken:

Jac. v. Cessalis: Schachzabel, Handschrift vom 15. Jahrhundert in der Staatsbibliothek zu Stuttgart. Fol.

C. Celtes, Qvatvor libri amorvm, secvndvm qvatvor latera Germanie. Noribergae, 1502. Fol.

L. Fries, Eyn new Badenfart. Wilot Bäder. Straßburg, 1529. 4.

M. T. Cicero, Officia . . . auff begern Johann v. Schwartzenbergs u. s. w. verteütschet. Augsburg, 1531. Fol.

J. Dryander, Der gantzen Artzenei gemeiner Inhalt, . . . Frankfurt, 1542. Fol.

E. Sachs, Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden, . . . Frankfurt, 1568. 4.

G. Pictorius, Laß Buchlein, Nothwendige Ordnunge, wie man . . . Aderlassen u. s. w., Frankfurt, 1569. 8.

G. Etschenreütter, Aller heilsamen Bäder vnd Brunnen Naturkrafft, tugendt, vnd würckung, so in Teutschlanden bekandt. Straßburg, 1571. 8.

[46]) Vergleichen wir diesen Holzschnitt mit anderen, so wird klar, daß er von einem Formschneider ausgeführt wurde, der hauptsächlich in den Jahren 1510 und 1511 für Dürer arbeitete.

[47]) Gleichwohl führt Heller aus der Grünling'schen Sammlung zu Wien

eine Dürer'sche Handzeichnung auf, welche eine große Felsenpartie, nach der Natur mit dem Pinsel meisterhaft ausgeführt, darstellt. Sie trägt die Ueberschrift „steinpruch", und ist wahrscheinlich nach einem der Steinbrüche aufgenommen, welche in den Nürnbergischen Föhrenwäldern zerstreut vorkommen. — War die Wirklichkeit hier auch interessant genug, um den Künstler zum Zeichnen aufzufordern, so scheint es ihm doch besser oder bequemer vorgekommen zu sein, in seinen Kunstwerken die Phantasie statt des Studiums die Felsen bilden zu lassen.

[48]) Das Haus, welches auf diesem Kupferstiche angebracht ist, findet in einer besonderen leicht colorirten Federzeichnung mit schwarzem Grunde im Britischen Museum sich wieder. (S. Naumann's Archiv, 1858, S. 35.) Doch halten wir nicht für nöthig, wie der Verfasser des betreffenden Aufsatzes, daß Dürer diese Zeichnung von seiner italienischen Reise mitgebracht habe. Er fand für derartige Häuser Vorbilder genug in seiner Nähe.

[49]) Kugler bemerkt, daß die Jahreszahl auf diesem Blatte zweifelhaft sei und auch 1524 gelesen werden könne. Doch ist letzteres kaum anzunehmen, da Dürer schwerlich eine Passion ohne die Kreuzabnahme würde gezeichnet haben. Dazu findet sich fast dieselbe Composition in der großen Holzschnitt-Passion wieder, die bekanntlich lange vor 1524 erschien.

[50]) S. Anzeiger f. K. d. d. V. 1858, Nr. 12, Sp. 417 ff.

[51]) S. Naumann's Archiv, 1859, S. 119; J. D. Passavant: Le peintre — graveur, I. pag. 364 ff.

[52]) S. Naumann's Archiv, 1858, S. 31; 1859, S. 119. Nach Harzen ist die genannte Radirung von Wenzel von Olmütz ein Stich, wie dessen übrige Blätter. Derselbe hält Daniel Hopfer für Den, welcher die Radirung nach Deutschland übertragen; doch ist dessen Kunz v. d. Rosen, der Tracht nach, nicht so alt, wie er angesetzt wird. Wichtig ist, was der Verfasser über geritzte Radirungen sagt.

[53]) S. J. Jackson (W. A. Chatto), ATreatise on Wood-engraving. London, 1839. — J. D. Passavant: Le peintre-graveur, I. p. 72 ff.

[54]) Passavant vermuthet, daß der eigentliche Name dieses Holzschneiders H. Andre gewesen sei (s. dessen peintre — graveur, I. p. 75). Ein Formschneider Jeronymus Andre († 1556) liegt auf dem St. Johanniskirchhofe bei Nürnberg begraben. Derselbe ist auch sonst

urkundlich bestätigt (s. J. Baader: Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, S. 5), aber kein H. Resch. Vielleicht war dieses nur ein Beiname, wie sie im 16. Jahrhundert und später noch nicht selten vorkommen.

55) Albrecht Altdorfer. Eine treffliche Berglandschaft mit Tannenwaldung befindet sich im Landauer Brüderhause zu Nürnberg.

56) Mitgetheilt in Campe's Reliquien. S. 146.

57) Zuletzt in eben diesem kleinen Werke, und, wie der Herausgeber bemerkt, „nach den Originalen ganz treu abgedruckt." Campe muß allerdings die Originale zur Hand gehabt haben, denn sein Abdruck weicht mannigfach von dem ab, welchen von Murr, Journal X, gibt, aber es haben sich doch eine Menge Lesefehler eingeschlichen, und selbst solche, die Murr vermieden hatte.

58) Campe gibt eine Abbildung dieses Siegels, macht aber aus den Buchstaben den Kopf einer Staffelei, deren unteres Ende er aus eigener Erfindung hinzufügt.

59) Die Mutter hatte auch vom Hause, das ihr verstorbener Mann erkauft, der Pfinzing'schen Familie einen jährlichen Zins von 4 fl. zu zahlen, welchen Dürer, der das Haus übernahm, 1507 mit 116 fl. gemeiner Landwährung ablöste.

60) S. Kugler: Handbuch der Geschichte der Malerei, II, S. 212. — Kunstblatt, 1854, S. 200. — Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst, 1857, S. 88. — Wenn es eines weiteren Beweises bedürfte, so fände sich dieser im genannten Büchlein des Chr. Scheurl, wo er sagt: „Germani Venetiis commorantes totius civitatis absolutissimum opus ab hoc (Durero) perfectum monstrant, ita Caesarem exprimens, ut ei praeter spiritum deesse videatur nihil".

61) Ersichtlich sind auch die Bilder der übrigen Personen Portraits; nur die Züge des Papstes sind nicht die Julius' II., der damals den Stuhl Petri inne hatte. Doch ist dieser Kopf ganz neu. Unter den Anderen befindet sich ohne Zweifel Christoph Fugger, der damalige Vorstand der deutschen Kaufleute in Venedig.

62) Campe liest: „wi der dawsen Meister Jacob" und macht aus diesem Meister Jacob einen Tausendkünstler. Von Murr liest richtiger: „weder dawsen" u. s. w., d. h. als da draußen, nämlich bei Euch, in Nürnberg. Wer dieser Meister Jacob gewesen, wissen wir nicht. Vielleicht Jacob Elsner, den Neudörfer wegen seines Lautenschlagens rühmt und der so rein in Gold malte, wie kein Anderer.

[63]) Campe lieſt unrichtig „hertln“ für „heiltm“, abgekürzt für Heilthum, und läßt Dürer ſeiner Mutter den Auftrag ertheilen, gefärbte Oſtereier zum „Herteln“ feil zu bieten!

[64]) Der König iſt Kaiſer Maximilian. Es waren damals eben die Unterhandlungen im Gange, die zur berufenen Ligue von Cambray führten.

[65]) Campe macht irrthümlich aus dem altdeutſchen Worte türen, dürfen den Namen Dürer.

[66]) Der gelehrte Münchner Jeſuit Jacob Balde feierte dieſe Kunſtprobe in einem eigenen Epigramm:

„Circulus Alberti solo carbone notatus
Annulus est digitis, Norica virgo, tuis“.

[67]) Die Wolfenbüttler Bibliothek bewahrt das von A. Dürer beſeſſene Exemplar der in Venedig 1505 gedruckten Elemente der Mathematik des Euklides, auf deſſen Titelblatt unten von Dürer's Hand deſſen Monogramm gezeichnet und daneben geſchrieben ſteht: „Dz puch Hab Ich Zw Venedich vm viij Dugaten kawft. Jn 1507 Jor. Albrecht Dürer.“ S. Naumanns Archiv, 1856, S. 91.

[68]) S. Kunſtblatt, 1853, S. 231.

[69]) Dürer nennt zwar kein Mal den Gegenſtand des Bildes, ſondern ſpricht immer nur von ſeines gnädigen Herrn oder von Herzog Friedrichs Tafel. Doch kann kein anderes Gemälde darunter verſtanden ſein, da dieſes das einzige größere Werk vom Jahre 1508 war, auch ſonſt alle Umſtände auf dasſelbe treffen.
Vgl. Schuchart: Lucas Cranach, S. 193.

[70]) Die Unze dieſer koſtbaren Farbe koſtete damals, wie wir aus demſelben Briefe erſehen, 10—12 Dukaten (55—66 fl. nach unſerm Gelde).

[71]) Dieſer Brief iſt geſchrieben am Erich= d. h. Dienstag Margarethä 1509. Der Tag Margarethä war in dieſem Jahre der 13. Juli, doch kein Dienstag. Vielleicht wollte Dürer ſchreiben: am Erichtag vor oder nach Margaretha.

[72]) In der Frauenholz'ſchen Sammlung befand ſich der Kopf eines ſchläfrigen Alten, in ein Tuch gehüllt, mit Zügen, in welchen die allmälige friedliche Auflöſung zur Ruhe trefflich ausgedrückt war, eine Rothſtiftzeichnung, welche Dürer, laut einer Beiſchrift, 1509 dem Albrecht Altdorfer zu Regensburg geſchenkt hatte. Wir dürfen

aus dieser Angabe wohl schließen, daß derselbe in den Jahren 1507 bis 1509 sich bei Dürer befand.

[73]) Vom selben Ausdrucke ist ein leidender Christus mit vorgehaltenen verschränkten Armen, eine herrliche Wassermalerei auf schwarzem Grunde, in der Universitätsbibliothek zu Erlangen.

[74]) Vgl. die später zu besprechende Apotheose Kaiser Maximilians, auf der Gott-Vater ganz das Ansehen Christi hat und Maria mit dem Kinde vor diesem steht.

[75]) Es gibt eine gegenseitige Copie dieser Veronika in Holzschnitt von durchaus originellem Aussehen, doch mehr an Springinklee, als an Dürer erinnernd; h. 2″ 3‴; br. 1″ 6‴. Heller beschreibt die von ihm angegebene Copie ungenau.

[76]) Diese Zeichnung erinnert so sehr an eine andere mit demselben Gegenstande, in derselben Weise ausgeführt und mit der nämlichen Inschrift versehen, daß man versucht wird, beide für identisch zu halten. Die letztere bildete nämlich die eine Seite eines zum Zusammenlegen eingerichteten Tabernakels, das auf der anderen die Geschichte Simsons ebenfalls grau in Grau ausgeführt enthielt und sich in der Sammlung des älteren Willibald Imhof befand. In dessen Verzeichniß wird es unter Nr. 22 aufgeführt und 20 fl. hoch geschätzt. Die Söhne des Genannten verkauften es an den Kaiser Rudolph, aus dessen Sammlung es in die k. Gallerie nach Wien kam, aus welcher es aber verschwunden ist. Die Zeichnung in der Albertinischen Sammlung kam dahin aus der des Prinzen Karl von Ligne, die 1794 öffentlich versteigert wurde. Möglicher Weise war die eine Seite des Tabernakels aus der kaiserlichen in des letztgenannten Sammlung gekommen; die andere wird nicht mehr genannt. Heller gibt zwar die Größe von beiden verschieden an, doch maß er nur die eine Zeichnung selbst; das Maß der zweiten schrieb er Anderen nach, wobei vielleicht eine Irrung mit unterlief. Die Höhe ist bei beiden gleich, nur die Breite verschieden, deren abweichende Angabe auch daher rühren kann, daß man früher nur die Hauptvorstellung maß, später die Einfassung der Säule an jeder Seite mitrechnete.

[77]) Es kommen zwei Ausgaben dieses Holzschnittes vor, die eine mit 20, die andere mit 78 Versen. S. Anz. f. K. d. d. V. 1856, Sp. 371.

[78]) Ein Abdruck des kleinen Crucifixes befindet sich im Städel'schen Institute zu Frankfurt und dabei ein Zettel, worauf ein Daniel Specklin a. d. J. 1556 bezeugt, daß das Crucifix auf eine goldne Platte gestochen und diese oben am Knopfe eines Degens Kaiser Maximilians

angebracht gewesen sei; daß er diesen Degen zu Innspruck selbst gesehen und letzterer später nach Wien gekommen sei. — S. Kunstblatt, 1840, S. 233 u. 396; 1847, S. 51; 1852, S. 144.

[79]) In der Bibliothek des berühmten Dr. Christoph Scheurl, die fast unberührt noch im selben feuerfesten Gewölbe aufbewahrt wird, in welchem jener sie aufgestellt, fanden wir jedes Buch mit einem solchen Bibliothekzeichen versehen, deren je nach Format des Buches vier verschiedene abwechseln. Auf dem größten ist Chr. Scheurl mit den Seinigen vor einem Crucifix knieend dargestellt. Auch dieses Blatt hat man Dürer zuschreiben wollen, doch verräth es wenig von dessen Eigenthümlichkeit. Auch das Blatt vom zweiten Formate, auf welchem eine Frau mit fliegenden Haaren, die Wappenschilde der Scheurl und Tucher (von der Frau des Dr. Scheurl) hält, ist, selbst abgesehen von dem sehr schlechten Schnitte, zu unbedeutend für Dürer's Hand. Eher könnte das nächstfolgende Blatt, auf welchem eine Frau mit großem Federhute dieselben Wappenschilde zur Seite hat, unserm Meister zuzuschreiben sein.

[80]) S. Kunstblatt, 1836, S. 14. Naumann's Archiv, IV, S. 44.

[81]) Dieses Schnitzwerk ward vor einiger Zeit auf dem Schlosse des Frhrn. von Palm zu Mühlhausen am Neckar gefunden und ist gegenwärtig im Besitz der Fr. v. Palm zu Dresden. Abgebildet und besprochen in Nr. V der Jahreshefte des Wirtemb. Alterthumsvereins. S. Kunstblatt, 1851, S. 214.

[82]) Merkwürdiger Weise ist noch nicht festgestellt, welchen Vogel diese Malerei abbildet! Er wird bald ein Nußheher, bald ein Eisvogel genannt, ist aber keins von beiden, sondern scheint eine Mandelkrähe.

[83]) S. Kunstblatt, 1845, S. 227 und 1851, S. 337.

[84]) Aus dem Praun'schen Kabinett wird noch eine heil. Anna mit Maria und dem Kinde v. 1519 aufgeführt, die nach dessen Auflösung in Besitz des Consuls Dehn zu Berlin gelangte. Das Bild wurde erst 1772 von Sigmund von Praun angekauft, was für die Originalität desselben geringen Beweis liefert. Denn man war damals so erpicht, Dürer'sche Bilder zu finden, daß man es mit dem Suchen nicht gar zu genau nahm. Sollte dieses Bild vielleicht dieselbe „St. Anna-Tafel" sein, welche die Nürnberger schon im vorhergehenden Jahrhundert dem Kurfürsten Maximilian zur Ansicht nach München gesandt hatten, die dieser aber als unecht zurückschickte? — Vgl. Anzeiger f. K. d. d. V., 1856, Nr. 9, 10 und 11 und 1857, Sp. 11 f.

[85]) Das lateinische Gedicht, von welchem im Text die Rede, trägt die Ueberschrift:

„Deo optimo maximo et diuo Sebaldo Patrono: pro felicitate vrbis Norice: per Conradum Celtem et Sebaldum Clamosum: eius sacre edis Curatorem: pie deuote et religiose positum". Der hier genannte Sebaldus Clamosus ist kein Anderer als der bekannte Sebald Schreier, Pfleger an der genannten Kirche, der letzte seines Geschlechtes. Celtes starb 1508, Schreier 1520. Heller setzt den Holzschnitt um das Jahr 1514 und in diese Zeit scheint er nach der Art seiner Ausführung wirklich zu fallen. Er wäre also nach Celtes Tode herausgegeben, was nicht unwahrscheinlich ist, da Sebald Schreier neben jenem genannt wird, obwohl er bei der Sache kein Verdienst als die Besorgung der Herausgabe haben konnte, was ihm nicht einmal zugefallen sein würde, wenn Celtes noch gelebt hätte. Schreier hatte wahrscheinlich von diesem das Gedicht in Händen und veranlaßte Dürer, einen Holzschnitt dazu zu fertigen.

Sowohl Bartsch wie Heller versetzen diesen trefflichen Holzschnitt unter die zweifelhaften und doch scheint uns nichts weniger zweifelhaft, als die Urheberschaft dieses Blattes. Daß er Dürer's Monogramm nicht hat, kann keinen Beweis gegen seine Echtheit liefern, denn wir glauben als Grundsatz aufstellen zu dürfen, daß Dürer hierdurch hauptsächlich sein geistiges Eigenthum bezeichnete und es überall da wegließ, wo er auf fremde Anregung und nach Angabe Anderer Etwas gezeichnet hatte. Wahrscheinlich war dieser Holzschnitt nur für jenen bestimmten Zweck gefertigt; als man ihn später als Einzelblatt abdruckte, setzte man Dürer's Monogramm hinzu. Selbst dieses muß nicht unbedingt auf eine Fälschung hinweisen. — Wir halten es sogar für wahrscheinlich, daß der heil. Sebald von 1514 in dem Werke: „Dy hystori des lebes: sterbens vnd wunderwerks des heyligen Peichtigers vnd großen nothhelffers Sant Sebalds u. s. w., erschienen bei Hölzel, wenn auch nicht von Dürer, doch aus seiner Werkstatt sei. Der Entwurf hat zu viel von diesem Meister, ist die Zeichnung auch von geringerer Hand. Es läßt sich denken, daß Dürer damals von Speculanten überlaufen wurde. Er machte gewiß oft nur flüchtige Skizzen und ließ diese von einem seiner Gesellen auf das Holz übertragen.

[86]) In alten Verzeichnissen wird dieser Ritter auch als Philipp Ring

aufgeführt, der zu Dürer's Zeit Einspänniger, eine Art von Stadtknechten, gewesen und auf einer nächtlichen Fahrt das Gesicht gehabt haben soll. — Schwerlich wird Philipp Ring in so prachtvoller Rüstung, wie Dürer sie abbildet, ausgeritten sein.

[87]) Bis dahin irrthümlich das große Glück genannt. S. Naumann's Archiv, 1856, S. 92.

[88]) Man hat den Stich früher setzen wollen, weil eine ähnliche Landschaft auf der Anbetung der Könige von 1504 zu Florenz sich findet. Doch kann ja auch diese die erste sein.

[89]) Die Widmung eines seiner Horoskope an Matthäus von Gurk datirt Stabius noch: „Ex Neroburgo tertio Kal. Aug. (30. Juli) An. MDXII."

[90]) Beim ersten Druckversuche hatte das linke Seitenthor die Inschrift: die Porten der Ere und das rechte: die Porten der Obristen Freundschaft. S. Kunstblatt, 1853, S. 15 u. 178.

[91]) S. Quellen und Forschungen zur vaterländischen Geschichte, Literatur und Kunst. Wien, 1849, S. 268.

[92]) Campe, der diesen Brief in seinen Reliquien abdruckt, versetzt ihn ohne allen Grund in die Zeit Kaiser Karls V. Dagegen spricht aber zu Viel, als daß wir mit ihm einerlei Meinung sein könnten. Wenn Dürer vom verstorbenen Kaiser Maximilian spricht, sagt er „Weilant Keiser" u. s. w., fügt „hochlöblicher Gedechtnus" hinzu, oder bezeichnet ihn sonst wie als geschieden; in dem in Rede stehenden Briefe spricht er aber immer einfach von „K. Mayestät". Dazu sagt er, daß er drei Jahre lang dem Kaiser gedient, d. h. vom Jahre 1512—1515, so daß anzunehmen ist, daß der Brief gegen Ende des Jahres 1515 geschrieben worden. Diele er später, so hätte Dürer noch mehr Jahre aufführen können, denn er arbeitete auch nachher für den Kaiser. 1517 war Maximilian selbst in Nürnberg; 1518 sprach Dürer ihn in Augsburg. Im Anfange des Jahres 1519 starb Maximilian. Dessen Nachfolger, Karl V., gewährte bei seiner Krönung zu Aachen Dürern die Schuld seines Großvaters. Bis dahin wäre Stabius, der dem jungen Fürsten vielleicht ganz unbekannt war, schwerlich der Mann gewesen, Etwas auszuwirken. Er war zwar bei der Krönung zugegen; doch wir vermuthen, nur um den fremden Boden zu sondiren und zu sehen, ob er sein altes Ansehen unter der neuen Herrschaft behaupten könne. Daß ihm dieses gelungen, haben wir nicht in Erfahrung bringen können; er

ſtarb auch ſchon 1522. Außerdem wird in dem Briefe Kaſpar Nützel genannt, der ſich ebenfalls beim Kaiſer befand. Von dieſem wiſſen wir, daß er bis zum Jahre 1514 und vom Jahre 1524 ab in Nürnberg Aemter bekleidete, die ihn dort feſſeln mußten. Seine Botſchaften, deren ebenfalls Erwähnung geſchieht, fallen wahrſcheinlich in die Zeit zwiſchen den genannten Jahren.

[91]) S. M. M. Mayer: Des alten Nürnberg's Sitten und Gebräuche u. ſ. w. II. S. 21 ff.

[92]) S. Quellen und Forſchungen u. ſ. w. S. 261.

[3]) Da dieſer Stock auch in der 4. Sonderausgabe der geſchichtlichen Darſtellungen vorkommt, iſt es mehr als wahrſcheinlich, daß auch dieſe von Hofhalter herrührt.

[93]) Im Haller'ſchen Archive zu Nürnberg befindet ſich ein Brief, datirt vom 5. Februar 1518 aus Augsburg, worin Maximilian Pirkheimern mittheilt, daß er die zu ſeinem „Triumph" gehörige „Laurea" erhalten habe, wodurch, wie der Kaiſer meint, jener „großlichen" gezieret werde. — Was war dieſe Laurea? — Sie wird im Briefe eine neue Erfindung genannt. Wahrſcheinlich bezog ſich die Benennung auf einen beſondern Theil des Triumphwagens. Aber dieſer letztere ſcheint ein ganz anderer geweſen zu ſein, als der, den wir aus dem Holzſchnitte kennen. Im ſelben Briefe heißt es: vnnſer Rat Melchior pfintzing Brobſt hat vnns anchangezeigt wie Dw einen newen wagen fur vnnſer perſon. dem annbern wagen vngeleich erfunden haben ſolleſt. Der Kaiſer begehrt, von dieſem neuen Wagen eine Viſirung auf das Förderlichſte an ſeinen Rath Pfinzing zu ſchicken. — Dieſe war es wahrſcheinlich, deren Empfang Maximilian am 29. März von Innſpruck aus beſtätigte. Der andere Wagen ſcheint aber nicht allein gezeichnet, ſondern auch in Holzſchnitt ausgeführt worden zu ſein. In alten Verzeichniſſen fanden wir mehrfach neben dem großen Triumphwagen, den kleinen, auch den Triumphwagen mit vier Pferden aufgeführt. Im Kataloge der Frauenholz'ſchen Sammlung von 1797 leſen wir:

Nr. 64, 65. Grand et magnifique char surmonté d'un dais (vielleicht die ſpäter hinzugefügte Laurea), sous lequel sont l'empereur Maximilien et l'impératrice, au dessous, mais dans le même char, on voit des seigneurs et des dames de la cour. La Rénommée, la Gloire et la Victoire sont sur le dévant. Le char est trainé par quatre chevaux de front, guidés par le

génie de la victoire. Superbe pièce et gravée apparemment par Albert Dürer.“ — Uns ist dieser Wagen nie begegnet. Wir möchten indeß glauben, daß die von Bartsch im Triumphzuge des H. Burkmair am Ende abgedruckten vier Pferde, die zu jenem nicht zu gehören scheinen und auf den ersten Blick sich als Dürer'sche Arbeit zu erkennen geben, zum kleinen Wagen gehörten.

[97]) Der Holzschnitt weicht im Wesentlichen von der in Wien befindlichen Handzeichnung ab. Der Kaiser sitzt auf letzterer nicht allein im Wagen, sondern in Begleitung von zehn gekrönten Personen, wahrscheinlich Mitgliedern seiner Familie. Alles Einzelne ist umgezeichnet.

Beide genannte Briefe des Kaisers sind im „Tugendbüchlein“ und durch Goldast veröffentlicht. Es wurde aber noch mehrfach über den Triumphwagen verhandelt. Im genannten Archive befinden sich noch zwei Briefe von Stabius, aus denen ebenfalls ersichtlich wird, mit welchem Interesse Maximilian das Werk begleitete.

[98]) Im Verzeichnisse der Imhof'schen Sammlung von 1573 sind durch spätere Hand zu einzelnen Nummern Preisbestimmungen von Jacob König aus Venedig hinzugefügt, der offenbar mit jenem Kinig dieselbe Person ist. — Wenn Heller von der Ausgabe des Triumphwagens, die jener veranstaltete, die Schlußschrift richtig abschrieb, so muß auch König zwei Ausgaben veranstaltet haben. Uns liegt ein Abdruck vor, auf welchem jene buchstäblich so heißt: „Anno autem Domini. M.D.LXXXIX. Jacobus Kinig Germanus, tabulas hasce ad (sic) haeredibus Alberti Durerii aere proprio emptas, iterum Venetiis diuulgandas curauit.“

[99]) S. Kunstblatt, 1830, S. 108. Die Guldenmund'sche Copie besteht aus 8 Blättern und trägt die Inschrift: „Der herrliche Triumwff=Wagen, Kayser Maximiliani deß Ersten diß Namens. Durch Haunß Guldenmund zu Nürnbergk, Anno domini 1529.“ — Heller kannte die Copie nicht.

[100]) S. Baader: Beiträge u. s. w. S. 8. — In der Albertinischen Sammlung wird ein Entwurf zu der Gruppe des Midas, vom linken Ende der bemalten Saalwand, aufbewahrt; doch ist sie ohne das Monogramm.

[101]) S. M. M. Mayer a. a. O. S. 24.

[102]) S. Kunstblatt, 1832, Nr. 83.

[103]) Abgebildet in A. von Eye und J. Falke: Gallerie der Meisterwerke altdeutscher Holzschneidekunst, VIII.

[104]) Heller, der augenscheinlich das Bild selbst nicht sah, gibt nach seinen beschreibenden Vorgängern Meusel und Mechel an: ein bärtiger Kurfürst. Mechel verwechselte ohne Zweifel den rothen Talar des Gelehrten mit dem kurfürstlichen Mantel.

[105]) Heller scheint über die Veranlassung oder Entstehung dieser Zeichnung nähere Kunde gehabt zu haben und verweist bei deren Anführung auf den ersten Theil seines Werkes, der bekanntlich nicht herauskam. Da uns das Manuscript nicht zugänglich, müssen wir die Sache dahin gestellt sein lassen.

[106]) In der schönen und interessanten Titelverzierung von 1517, welche Bartsch zu den zweifelhaften, Heller zu den echten Blättern zählt, vermögen auch wir keine Dürer'sche Arbeit zu erkennen, so ausgezeichnet sie ist. Sie rührt offenbar von demselben Meister her, der auch das schöne Leben der Maria auf einem Blatte (H. Nr. 1985) gezeichnet hat und der, wenn er auch kein Schüler Dürer's war, doch unter dem unmittelbaren Einfluß seiner Kunst stand. Es klingen allerdings in beiden Blättern bedeutende Töne aus der letzteren an, aber es geht eine viel weichere Stimmung durch das Ganze, als sie sonst in Dürer's Werken herrscht. Sollten wir die beiden Blätter einem bekannten Künstler zuschreiben, so würden wir uns am ersten für Hans Sebald Beham entscheiden. Doch erinnert Einiges auch an Hans Springinklee, Anderes an Schäufelein. Uebrigens ist die Arbeit so vorzüglich, daß zu verwundern wäre, wenn derselbe Zeichner nicht Mehres in der nämlichen Weise geliefert hätte, und es verlohnte der Mühe, seinen übrigen Leistungen nachzuspüren. Ein größeres Portrait des Sebastian von Rotenhan und ein Rotenhan'sches Wappen, welche in der Chronik des Mönches Regino, Mainz, bei Joh. Schöffer, 1521 (Panzer, VII. S. 413 Nr. 44) vorkommen, gehören ohne Zweifel zu jenen, zeigen übrigens, daß doch ein Unterschied auch im Werthe der Kunst Dürer's und des Unbekannten stattfindet.

[107]) Der Stich ward für das Heiligthumsbuch der Stiftskirche zu St. Moriz und Maria Magdalena zu Halle gefertigt, welches 1520 unter dem Titel: Vorzeichnus und zeeigung des Hochlobwirdigen heiligthumbs der Stifftkirchen der heiligen Sanct Moritz vnd Marien Magdalenen zu Halle erschien und den in Rede stehenden Kupferstich auf der Rückseite des Titels enthielt. Der Kurfürst hatte die Kirche selbst gestiftet und mit reichen Reliquien

beschenkt, deren Verzeichniß und Beschreibung in jenem Buche enthalten waren.

[108]) Vgl. Kunstblatt, 1847, Nr. 24.

[109]) Vgl. ebendas., 1854, S. 152, 203, 251 u. 436; Anzeiger f. K. d. d. V. 1857, Sp. 11 ff.

[110]) Es könnte befremden, daß man solche Stiftungstafeln, die einmal in Kirchen aufgestellt waren, wieder aus denselben entfernte. Und doch kommen mehrfache Beispiele vor; wir erinnern an die Kreuzabnahme, welche Dürer für Hans Glim gemalt hatte und die dessen Sohn aus der Kirche verkaufte, zwar nicht, ohne daß Neudörfer, der es erzählt, diesem einen Vorwurf daraus macht. Solche Stiftungen waren keine eigentlichen Geschenke; die Stifter oder deren Familie blieben stets im Besitz, indem letzterer durch die auf den Bildern gewöhnlich angebrachten Wappen immer hinreichend festgestellt blieb. Die Kirche war damals noch nicht, wie heute in protestantischen Ländern, völlig abgeschlossen in ihren Räumlichkeiten und ihrem Eigenthum. Sie erlaubte um so eher, daß fremdes Gut in ihr niedergelegt wurde, da es ihr zur Zierde gereichte, und hatte so wenig Mangel an diesem, daß sie ohne Weigerung nicht auch ein Stück wieder abgegeben hätte. Im vorliegenden Falle mochte die Gemeinde, die ein neues Bild für ein altes erhielt, sich hinreichend entschädigt glauben.

[111]) Leonardo da Vinci hielt diese Blätter für werth, sie zu copiren. — Die von R. Weigel im 25. Kunstlagerkataloge unter Nr. 19432 aufgeführten Labyrinthe sahen wir wenigstens theilweise, doch konnten wir Nichts darin entdecken, was an Dürer erinnert hätte. Sie unterscheiden sich auch wesentlich von den Knoten.

In Naumann's Archiv, 1856, S. 103, wird noch auf eine Leiste aus einer Titelverzierung mit einem Gärtner hingewiesen, welche an die Randzeichnungen zu Maximilians Gebetbuche erinnert und ebenfalls in den besprochenen Zeitraum fallen dürfte.

[112]) Hans Harsdorfer und Hans Vollkamer gehörten beide patrizischen Geschlechtern zu Nürnberg an. Der erstere war Rath des Königs Ladislaus von Böhmen und Ungarn und oberster Münzmeister in Böhmen, Mitglied des innern geheimen Raths und alter Bürgermeister zu Nürnberg. Er starb schon 1511. Der zweite, sein Schwiegersohn, war zwei Jahre älter als Dürer, kam 1504 in den Rath, ward 1515 alter Bürgermeister, 1529 Septemvir, 1532 Losunger und starb 1536.

[113]) S. Campe's Reliquien, S. 63. Eine alte Abschrift der Dürer'schen Verse befindet sich auch im germ. Museum.

Vom freundschaftlich heiteren Verkehre zwischen Dürer und Spengler sind mehrfache Zeugnisse übrig geblieben. Der Kunsthändler Colnaghi zu London besaß eine durch Dürer's eigenhändige Beischriften hinlänglich beglaubigte Federzeichnung, welche dieser Spenglern zum neuen Jahre geschenkt und worauf er letzteren dargestellt hatte, wie er Missive — nicht schreibt, sondern zum Backen in den Ofen schiebt. Interessanter noch ist jenes zu München befindliche, in Gypsabgüssen verbreitete Steinrelief von Hans Dollinger, welches angeblich einen Zweikampf zwischen Dürer und Spengler darstellt. Die Figur des ersteren wenigstens ist unverkennbar; das Gesicht der zweiten Figur hat einen so feinen, klugen Ausdruck, daß es recht wohl das des klugen Nürnberger Rathsschreibers sein könnte. Beide sind geharnischt und mit Dolchen bewaffnet. Spengler liegt auf der Erde und Dürer setzt ihm die Faust auf die Brust. Zur Seite links steht Kaiser Maximilian mit Gefolge als Zuschauer. Im Hintergrunde bemerkt man Zelte und mehre Frauen, von denen einige beschäftigt sind, aus einer kleinen Truhe Tücher hervorzunehmen. Unter einem geöffneten Zelte erblickt man einen Tisch mit daraufstehenden kostbaren Trinkgefäßen. — Das Relief trägt die Jahreszahl 1522; die Darstellung aber, worauf es sich bezieht, muß früher fallen, da Maximilian noch zugegen ist. Sie wird auf einen Vorfall gehen, dessen Erinnerung nur in diesem Bildwerke erhalten ist, der wahrscheinlich aber nicht so ernster Art war, wie es den Anschein haben könnte.

[114]) Im germ. Museum befindet sich eine Urkunde vom 24. Nov. 1518, in welcher Andreas Dürer seinem „lieben Bruder Albrecht Thwer" bezeugt, daß dieser ihm seinen Antheil am väterlichen Erbe, dem Wohnhause unter der Veste, ausbezahlt habe. Zeugen sind Willibald Pirkheimer und Lazarus Spengler, deren beider Siegel wohlerhalten anhängen. Das des letzteren, mit einer nackten Figur als Schildhalter, ist von ausgezeichnet schöner, wahrscheinlich italienischer Arbeit.

[115]) S. Passavant: Rafael u. s. w. I. S. 221.

[116]) S. Baader, Beiträge u. s. w. S. 8.

[117]) Auf einer Station versteuerte Dürer seine Waaren mit 2 fl. in Gold. Da man in jener Zeit gewöhnlich als Zoll eins vom Hundert nahm, so sind jene etwa auf den Werth von 200 fl. (etwa 1000 fl. nach unserm Gelde) anzuschlagen.

[118]) Was Dürer Zollbrief nennt, war eine Bescheinigung, die ihn frei

machte von Zollabgaben. Die Zölle waren zwar verpachtet und die Einnehmer besaßen bei Erhebung derselben viel freie Gewalt, doch hatten die Zollherren in ihren Verträgen sich immer vorbehalten, selbst von Abgaben frei zu sein und davon zu befreien, wen sie wollten — ein Vortheil, der zwar meistens nur ihren Angehörigen zu Nutze kam. Die einzelnen Reichsstände schlossen auch unter einander Verträge ab, welchen im vorliegenden Falle unser Künstler zu verdanken hatte, daß sein Zollbrief auch über die Grenze des Bamberger Gebietes hinaus Geltung fand. — Fürderbriefe waren Empfehlungsschreiben.

[119]) Campe macht aus dem „Herr Bonyssius", den Dürer nennt, wie es scheint ohne allen Grund, den Besitzer eines reichen Handelshauses zu Mecheln. Ohne Zweifel ist darunter der berühmte Jacob Bannissius, Canonicus, königl. Rath und Sekretär Maximilians, zu verstehen, der eines großen Ansehens nicht allein beim Kaiser genoß und zur Uebergabe und Befürwortung einer Bittschrift gewiß die geeignetste Person war. S. J. Bergmann: Medaillen auf berühmte Männer des Oesterreichischen Kaiserstaates vom 16.—19. Jahrh. 1844.

[120]) In einem Briefe an Pirkheimer vom 19. Juli 1522 spricht Erasmus auch davon, daß Dürer in Brüssel angefangen habe, ihn zu malen. Das betreffende Bruchstück des Briefes ist übersetzt in M. J. Dumesnil: Histoire des plus célèbres amateurs étrangers etc. p. 392.

[121]) Dürer benennt das Kleidungsstück mit niederländischem Namen Höcken. Vgl. Frommann: Die deutschen Mundarten, V. S. 520, 8.

Dürer kaufte auch für 1 Stüber zwei Eulenspiegel. Campe bezweifelt, daß diese Exemplare des bekannten Kupferstiches von Lukas von Leyden, der später so selten und kostbar wurde, gewesen seien. Die Kostbarkeit des Blattes entsprang doch nur aus dessen Seltenheit und wenn diese auch gleich nach des Lukas Tode eintrat, so ist nicht abzusehen, warum der Preis schon damals über den anderer Kupferstiche hätte hinausgehen sollen. Dürer verkaufte sein eigenes kostbares Blatt: Adam und Eva um 4 Stüber.

[122]) Dürer gibt an, daß er am Freitag vor Simon und Juda (26. Oktober) von Aachen geschieden und über Löwen nach Cöln gefahren sei, wo er am Sonntage angekommen. Ein Blick auf die Karte zeigt, daß ein solcher Umweg, wenn er auch sonst durch Umstände bedingt gewesen

wäre, in so kurzem Zeitraume nicht zurückzulegen war. Der Irrthum, der hier zu vermuthen, liegt ohne Zweifel in einem Schreibfehler des Nürnberger Malers Hauer, in dessen Abschrift vom 17. Jahrhundert wir allein noch Dürer's Tagebuch besitzen. Letzterer reiste ohne Zweifel statt über Löwen über Düren von Aachen nach Cöln, welcher Ort zwischen beiden Städten liegt und in seiner Kirche auch das Haupt der heiligen Anna als Reliquie besitzt, von welchem Dürer spricht. S. Kunstblatt, 1830, S. 248.

[123]) S. Campe: Reliquien, S. 56; M. M. Mayer, a. a. O. S. 25 ff.; Baader, Beiträge, S. 8.

[124]) Heller's Vermuthung fällt wohl nicht mit Unrecht auf Friedrich II. von der Pfalz, der Karl V. die Nachricht seiner Wahl zum Kaiser überbracht hatte und sich mit diesem in den Niederlanden aufhielt. In der Derschau'schen Sammlung sollte sich dessen Bild befinden, was indeß zu bezweifeln. Wahrscheinlich war das Bild des Herzogs dasselbe, welches Sandrart im Schlosse zu Heidelberg sah.

[125]) Dürer hatte 1509 sogar eine Stiftung von 78 fl. Landswehrung, 1 Pfund neuer Pfennige und 4 Schillingen für die Meßpfründe auf St. Erhards-Altar in der Sebalder Kirche gemacht. S. Baader: Beiträge, S. 6.

[126]) In dem von Campe herausgegebenen Inventare der Nachlassenschaft W. Pirkheimers kommt auch ein reisendes Hörlein vor, das jener ebenfalls als Geschenk Dürer's bezeichnet und als Posthorn erklärt! — Es war eine reisende, d. h. gehende Uhr, Sanduhr oder sogen. Nürnberger Ei.

[127]) S. Kunstblatt, 1853, S. 231.

[128]) Nicht in Brustbildern, wie Kugler irrthümlich angibt. Sie sind bekannt aus den trefflichen Strirner'schen Steindrucken.

[129]) S. M. M. Mayer: Albrecht Dürer, S. 8; Baader: Beiträge, S. 9. Dieser Georg wird schwerlich Penz gewesen sein.

[130]) Der Holzstock kam später nach den Niederlanden, wo zwei Tonplatten hinzugefügt wurden. Die Abdrücke mit diesen sind sehr geschätzt; uns will es scheinen, als ob sie dem ursprünglichen Drucke nur Abbruch thäten. — Die Zeichnung, welche Dürer wohl als ersten Entwurf für den Holzschnitt brauchte, befindet sich in der Albertinischen Sammlung und wurde vor einiger Zeit durch Steindruck veröffentlicht.

[131]) Erasmus war sehr begierig, sein Bildniß von Dürer hergestellt zu sehen. Er zweifelte aber an der Möglichkeit, da er glaubte, die Kohlenzeichnung, welche Dürer in den Niederlanden nach ihm gemacht,

möge verloren gegangen sein. Schon vor Entstehen des Dürer'schen Kupferstiches hatte er die Medaille mit dem Terminus machen lassen; mit Hülfe dieser und des Gedächtnisses, meinte er, werde der „deutsche Apelles" es vielleicht doch ermöglichen, sein Portrait herzustellen. Als er den Kupferstich erhielt, war er nicht wenig erfreut, meinte jedoch, derselbe gleiche nicht ganz mehr, da er selbst indeß gealtert. Vgl. Dumesnil a. a. O. p. 392 ff.

[132]) Es gibt von diesem Blatte eine alte, so treffliche Copie, daß man bis jetzt, wie wir überzeugt sind, das Original für die Nachbildung und diese für jenes gehalten hat. Der Irrthum mag daher rühren, daß die Copie häufiger in guten Abdrücken vorkommt. Vergleicht man aber beide Blätter, findet man leicht, daß die Zeichnung desjenigen, welches im Schatten der Schüssel im Vordergrunde 5 Striche hat, straffer, der Ausdruck der Köpfe treffender und klarer ist. Eine dem Holzschnitte ähnliche Federzeichnung, ebenfalls von 1523, befindet sich in der Albertinischen Sammlung.

[133]) Der untere Theil dieses Crucifixes mit dem Engel am Fuße des Kreuzesstammes ist von zweiter, wenig geschickter Hand hinzugefügt, von der ohne Zweifel auch der Ablaß herrührt, der in alten Abdrücken der bildlichen Darstellung angehängt ist. Auch von diesem Blatte gibt es verschiedene, gute und schlechte Copieen, welche in der bekannten Derschau'schen Sammlung mitgetheilt sind. Die Mangelhaftigkeit der Zeichnung im unteren Theile auch der besseren Copie läßt vermuthen, daß Dürer diesen niemals ausgeführt.

[134]) Das Original dieses Blattes ist von äußerster Seltenheit; weder Bartsch noch Heller kannten es. Was man bisher dafür gehalten und gewöhnlich in Sammlungen findet, was wir selbst noch in der genannten Gallerie als Original haben abbilden lassen, ist nur eine Copie, zwar eine alte und sehr vorzügliche, doch ziemlich frei behandelte. Ein Original besaß Rumohr, welches im Versteigerungskataloge seiner Sammlung unter Nr. 624a neben der Copie mit dem großen Monogramme angezeigt wird. Uns begegnete ein einziges Exemplar, wahrscheinlich dasselbe, welches Rumohr besaß. Es ist in Tondruck ausgeführt, wozu die Platten ohne Zweifel Christoph Jegher fertigte.

Eine Copie kommt bekanntlich auch im Tondruck vor und zwar mit Hinzufügung eines schlecht gezeichneten Schweißtuches. Sie wurde vom Grafen Laborde facsimilirt. Auch mannigfache andere Copieen aus neuerer Zeit sind vorhanden.

[135]) Eine ausgeführte Handzeichnung der Lutherfigur von 1523 befindet sich in der Albertinischen Sammlung und ist abgebildet in den lithographirten Copien von Handzeichnungen berühmter alter Meister aus der Sammlung des Erzherzog Carl; auch im Kunstblatte, 1850, Nr. 38.

Zeichnungen zu dieser Kreuzigung, von 1521 und 1523 besaß Sir Thomas Lawrence zu London.

[136]) S. M. M. Mayer: A. Dürer, S. 9; J. Baader: Beiträge, S. 9.

[137]) S. Naumann's Archiv, 1858, S. 451.

[138]) Vor der dritten Ausgabe dieses Alphabets mit der Jahreszahl 1521 und Dürer's Monogramm gehen noch zwei andere her ohne beides, aber mit Jost Dienecker's von Augsburg Adresse, der schwerlich für Dürer geschnitten hat. Die Zeichnung erinnert auch eher an H. Burkmair als an Dürer.

[139]) Zwar hatte schon vor Dürer der Italiener Leon Battista Alberti in seinem Werke Della statua in gleicher Weise die Maße des menschlichen Körpers behandelt, doch blieb dessen Schrift lange ungedruckt und kam erst heraus, als Dürer's Bücher bekannt geworden und den Anstoß gegeben haben mochten. J. J. Trost meint in seinem weiter unten genannten Buche, daß Dürer bei seinem Aufenthalte in Venedig die Handschrift Alberti's wahrscheinlich habe kennen lernen und dadurch zu seiner Arbeit angeregt sei. Der letzteren Annahme widerspricht aber der Umstand, daß, wie wir angegeben, vom Dürer'schen Werke Spuren vom Jahre 1500 sich finden. — S. auch Kunstblatt, 1825, S. 317.

[140]) ([139]) Die Sage schreibt Dürern auch den Bau der Bastionen an der Burg zu Nürnberg zu. Diese wurden aber zehn Jahre nach seinem Tode durch einen Italiener ausgeführt.

[141]) ([140]) Der von W. Pirkheimer's Hand geschriebene Entwurf der Widmung befindet sich im v. Haller'schen Archive zu Nürnberg. Auf der Rückseite steht ein Entwurf der Widmung von Pirkheimer's Uebersetzung der Charaktere des Theophrast an A. Dürer.

[142]) S. Naumann's Archiv, 1859, S. 23. — Ein geringes Bruchstück ist auch im Besitz des Kaufmann Merkel zu Nürnberg.

[143]) S. Anzeiger f. K. d. d. V. 1859, Nr. I und II. — Vgl. auch Kunstblatt, 1824, S. 139.

[143a]) S. M. M. Mayer: A. Dürer, S. 9. — Eine der schönsten Abbildungen in H. S. Beham's Kunstbuche, ein langbärtiger

Kopf, gehört ursprünglich ebenfalls Dürern an. Das Original mit des letzteren Zeichen befand sich zu Düsseldorf und ist durch Radirung vervielfältigt.

[144]) Sehr fehlerhaft abgedruckt in Ghillany: Index rarissimorum aliquot librorum manuscriptorum . . . quos habet bibliotheca Noribergensis, 1846.

[145]) Die Dürer'sche Familie stand von jeher zu Nürnberg in gutem Ansehen. Als i. J. 1494 die geschworenen Meister des Goldschmiedhandwerks verreist waren, erhielten Albrecht Dürer d. ä. und noch ein anderer Goldschmied vom Rathe den Auftrag, während der Abwesenheit der geschwornen Meister die Schau oder Probe der Goldschmiedarbeiten vorzunehmen. S. J. Baader: Beiträge, S. 34. — A. Dürer d. j. erhielt das Gutachten über den bekannten v. Veit Stoß gefertigten Englischen Gruß. Als Zeugniß der Achtung, in welcher er gestanden, wird auch aufgeführt, daß, nach einer Handschrift im germanischen Museum, er i. J. 1525 als Pathe für Albrecht Scheurl, den Sprossen einer der bedeutendsten Nürnberger Patrizierfamilien, geladen wurde. War diese Wahl auch keineswegs unehrenvoll für Dürer, so wissen wir doch auch nicht, ob wir eine ungewöhnliche Auszeichnung darin finden dürfen. Willibald Imhof nennt unter den Pathen seiner Kinder auch Grete, seines Schwähers Köchin, Jacob Peck, seines Schwähers Handlungsdiener, den Schneidermeister Lienhard Drechsel u. A.

[146]) S. M. J. Dumesnil: Histoire des plus célèbres amateurs étrangers, p. 392. — Aber sehr frostig zeigte sich Erasmus bei der Nachricht von Dürer's Tode. „Was hilft es, erwiderte er Pirkheimern, den Tod Dürer's beklagen, da wir alle sterblich sind? Ich habe eine Grabschrift für ihn fertig". S. ebenda p. 408.

[147]) Die vollständigste Zusammenstellung der Urtheile Melanchthon's über Dürer findet man in Strobel's Literarischen Miscellaneen, VI, S. 209.

[148]) S. ebendaselbst S. 212.

[149]) Goldast, der Herausgeber der Pirkheimer'schen Schriften, läßt diesen Brief an Ulrich von Hutten gerichtet sein, obwohl dieser schon 1523 gestorben war.

[150]) Man hat bis dahin geglaubt, das Schreiben Pirkheimer's sei bald nach Dürer's Tode abgefaßt. Es ist in demselben aber die Rede von der Belagerung Wiens durch die Türken, die erst 1529 statt-

fand, und von einer Beschreibung dieser Belagerung, die 1530 herauskam.

151) Aus derselben Handschrift, welche die Pathenschaft Dürer's erzählt, erfahren wir auch, daß am Tage nach dem Begräbnisse des berühmten Künstlers, unwürdige Genossen desselben seine Leiche wieder ausgruben, um sein Gesicht abzuformen. Nach Aussterben der Familie Frey fiel deren Begräbniß der Stadt anheim, welche im Spital gestorbene Leute darin beerdigen ließ. Später kaufte Joachim von Sandrart die Grabstätte und schenkte sie der von ihm gegründeten Malerakademie, die nun ihrerseits verstorbene Künstler darin beisetzen ließ. S. Naumann's Archiv, 1858, S. 26. Von Dürer's Gebeinen war gewiß nichts mehr übrig, als man 1805 einen Schädel aus dem Grabe nahm, der noch jetzt als der des Künstlers zu Nürnberg umherspukt.

Hans Baldung Grün erhielt eine Locke Dürer's, die bis auf unsere Zeit sich forterbte und gegenwärtig im Besitz des Geh. Raths Schlosser zu Heidelberg ist. — W. Imhof besaß Dürer's Rosenkranz von 22 großen Korallenperlen, den er 1569 gekauft hatte und auf 12 fl. schätzte.

152) S. M. M. Mayer: A. Dürer, S. 11.

153) Das Standbild ward von König Ludwig angeregt, von Rauch modellirt, von Burgschmiet gegossen und am 21. Mai 1840 errichtet.

154) Die Originalhandschrift befand sich 1812 noch zu Nürnberg in Besitz einer Frau von Welser.

155) In den Niederlanden verkaufte Dürer seine gedruckten Werke, soweit sie damals erschienen waren, um 5 fl. (nach unserm Gelde etwa 25 fl.); Neudörfer gibt etwa 20 Jahre später an, daß man Dürer's sämmtliche Kupferstiche und Holzschnitte nicht unter 9 fl. erwerben könne. W. Imhof schlug dieselben zwischen 1570 und 1580 in besten Abdrücken schon auf 36 fl. an, meinte aber, er werde in den Niederlanden 100 Ducaten (etwa 556 fl. nach unserm Gelde) dafür erhalten. In unserer Zeit sind bekanntlich die Preise in's Ungeheure gestiegen. Auf der am 12. Juni 1860 abgehaltenen Versteigerung der berühmten Sammlung des Herrn v. Quandt kam das Wappen mit dem Todtenkopf auf 50 Thlr. 10 Sgr.; der kleine Cardinal auf 53 Thlr.; Ritter, Tod und Teufel auf 149 Thlr. 5 Sgr.; das kleine Crucifix (Degenknopf) auf 185 Thlr. Ueber das Wachsen der Preise für Gemälde gibt unsere Uebersichtstabelle interessante Anhaltspunkte.

[156]) Nicht 100 fl., wie Nagler irrthümlich angibt. S. M. M. Mayer: A. Dürer, S. 10.

[157]) Abgebildet in Annales archéologiques publiées par Didron ainé, 1844, p. 137. Was übrigens Vasari u. A. über den Einfluß Dürer's auf die Italiener und Antonio de la Puentes über den auf die Spanier sagen, dürfte nicht zu hoch anzuschlagen sein. Man ahmte wohl einige Aeußerlichkeiten nach; doch für das wahre Wesen der deutschen Kunst fehlte das geistige Organ, das es zu verstehen und aufzunehmen vermocht hätte.

[158]) In einem Briefe des Erasmus von Rotterdam an W. Pirkheimer vom 5. Febr. 1525 lesen wir noch von einem von A. Dürer bemalten Medaillon des letztgenannten, welches dieser mit seinem „gegossenen Bildnisse" dem Erasmus zum Geschenk gemacht hatte. Wahrscheinlich waren es zwei Exemplare der bekannten Medaille W. Pirkheimer's, von welchen Dürer eines, wie es damals geschah, bemalt hatte. S. Dumesnil: Amateurs etc. p. 396.

[159]) Dieses Buch nebst vielen anderen wichtigen Papieren aus dem Nachlasse W. Pirkheimer's, darunter Dürer's Briefe aus Venedig, fanden sich im vorigen Jahrhundert in einem vermauerten Raume des früher Imhof'schen, jetzt von Haller'schen Hauses am Aegidienplatze zu Nürnberg.

[160]) S. Anzeiger f. K. d. d. V. 1859, Nr. XI und XII.

[161]) S. M. M. Mayer: A. Dürer, S. 12. J. Baader: Beiträge, S. 13 und 94.

[162]) S. Anzeiger f. K. d. d. V. 1856, Sp. 228.

[163]) S. Naumann's Archiv, 1857, S. 58.

Register.

Die Ziffer bedeutet die Seitenzahl; Gem. Gemälde; Hd. Handzeichnung; Hz. Holzschnitt; K. Kupferstich; R. Radirung; Rf. Relief. Blos kurz erwähnte Gegenstände sind nicht mit aufgenommen.

Abendmahl, 1523, Hz. 447
Adam und Eva, Gem. 244
„ „ „ K. 184
Affentanz, Hd. 457
Alter, gespenstischer, K. 112
Amymone, K. 180
Anbetung der 3 Könige, Gem. 127
„ „ „ „ 1511, Hz. 323
St. Anna, Gem. 400
St. Antonius, K. 359
Apollo und Diana, K. 122
Apostel, Köpfe, Gem. 348
„ vier, Gem. 450
St. Arnulf, Hz. 390
Arundel, Graf v. 387
Auferstehung, 1510, Hd. . . . 327
Augsburg, Arbeiten von dort 397
Ausstellung Christi, Hz. . . . 447
Bad, Hz. 164
Bannissius, k. Rath 419
St. Bartholomäus, K. 440
Bauern, drei, K. 179
Bauer und Frau, K. 178
Bauernpaar, tanzend, K. . . . 358
Baumgärtner, Altar derf. Gem. 401
Baumgärtner, Stephan 403
Bayern, Maximilian, Kurfürst 489
Behaim, Friedrich, Medaillon 446
Belagerung, Hz. 456, 460
Bildniß, eigenes, erstes, Hd. . 12
„ „ 1492, Gem. 82
„ „ 1493, Gem. 35, 81
„ „ 1498, Gem. 82
„ „ 1500, Gem. 83
„ „ Hz. . . 456, 470
Birkmeyer, Hans, Bildniß, Gem. 125
Bloemaert, Abraham, Maler 487
Breslau, Johann V., Bischof 253
Büßender, Hz. 328
Cardinal, großer, K. 444
„ kleiner, K. 397
Carl, Eucharius, Augustiner-Prior 406
Celtes, Conrad 101
Costümbilder, Hd. 188, 432, 436
Courier, großer, K. 110
„ kleiner, K. 110
St. Christoph, K. 439
„ „ 1525, Hz. . . . 440
„ „ mit den Vögeln, Hz. 160
Christus am Oelberg, Hz. . . 324

Christus, betrauert, Gem. 1500 126
„ „ „ zu Nürnberg 403
Christusbilder, R. 345
Christus, leidender, K. 119
„ „ 1510, Hd. . . . 327
„ „ Gem. Fälschung 405
„ mit Schriftgelehrten, Gem. 240
„ von allen Nationen getragen, Hd. 405
Crucifix, 1510, Hz. 324
„ 1516, Hz. 345
„ großes, Hz. 448
„ kleines, Stich 330
St. Chrysostomus, K. 176
Dame zu Pferde, K. 180
Dänemark, Christian II., König 431
Degenknopf s. Crucifix, kleines.
Dienecker, Jost, Formschneider 212
Dreieinigkeit, Gem. 336
„ Hz. 325
Dürer, Albrecht d. ä. 2, 217, 518
„ A. d. ä., Bildniß von 1490, Gem. 30
„ Andreas 5, 410
Ehe 88, 472
Ehrenpforte, Hz. 361
Eifersucht, K. 185
Eigenschaften, geistige . . . 85, 467
Erasmus von Rotterdam 416, 419
„ „ „ Bildniß, K. 444
Erscheinung, äußere 85
Ecce Homo, Gem. 340
St. Eustachius, K. 358
Ewiggeld 467
Eyk, van, Brüder 48
Fahnenträger, K. 180
Fälschungen 438
Familie, heilige, R. 208
Familie, heilige, 1511, Hz. . . 322
„ „ mit dem Schmetterling, K. 173
„ „ mit der Zither, Hz. 323
„ „ mit drei Kaninchen, Hz. . . 159
Flügel eines Nußhebers, Mal. 335
Frey, Hans, Bild, Gem. . . . 446
Fürleger, Katharina, Bildnisse 123
Gebetbuch, Hd. 374
Geburt Christi, 1504, K. . . . 183
Geburtshaus 5
Gerechtigkeit, K. 185
Geschenke zwischen Dürer und Rafael 410
Geschwister 5
Glim, Hans, Goldschmied . . 128
Glück, kleines, K. 97, 115
St. Gregor, Messe, Hz. . . . 326
Haller, Barbara 2
Hans von Kulmbach, Maler . 339
Harsdorfer, Hans . . . , . . . 406
Haupt Christi, 1514, Gem. 345
„ „ kolossales, Hz. 448
Heiland auf dem Steine, R. 209
Heilige, Hz. 347
„ 1523, Gem. 440
Heirath 88
Heller, Jacob 248
Herkules, Hz. 170
„ Wassermalerei 129
Herkunft 2
Hexe, K. 116
Hexen, vier, K. 115
St. Hieronymus, R. 208
„ „ Buße, K. 176
„ „ Buße, Hz. . . . 330
„ „ in der Grotte, Hz. 328

St. Hieronymus im Zimmer, Hz. 328
„ „ „ „ K. 349
Hiob, büßender, Gem. 440
Hochzeit 97
Holzschuher, Hieronymus, Gem. 445
Hopfer, Copisten nach Dürer 269
Jahrgehalt 369, 423
Imhof, Hans d. j. 486
„ Hans Hieronymus . . 486
„ Willibald d. ä. 483
Initialenalphabet, 1521, Hz. . 456
Johannes, d. T., Gem. 127
„ „ „ Geburt, Rf. 333
„ „ „ Predigt, Rf. 333
Kaiserbilder, Gem. . . . 341, 526
Kaiserornat, Hd. 342
Kalvarienberg, Hz. 172
Kaninchen, Hd. 189
Karl V., Kaiser, Bildniß, Gem. 429
St. Katharina, Hinrichtung, Hz. 161
Kinig, Jacob, Kunstverleger . 383
Kirchenväter, Gem. 1492 . . . 35
Kleeberger, Johann, Gem. . . 444
Knoten, Hz. 405
Koch und Köchin, K. 179
Krell, Oswald, Bildniß 125
Kraft, Hans, Stempelschneider 247
Kreuzabnahme, Gem. 128
Kreuzigung, unvollendet, K. . . 448
Kreuztragung, Gem. 128
„ 1527, Hd. . . . 458
Kriegsleute, K. 178
Kriegsmann und Tod, Hz. . . 330
Kunstfertigkeit 86
Landauer, Matthäus, Rothgießer 336
Lehrer, Hz. 329
Liebesbrunnen, Rf. 333
Liebespaar, Hz. 330
Liebeswerbung, K. 106
Lot, Berauschung, Gem. 338
Lucas von Leyden 429
Lucretia, Gem. 399
„ Hd. 260
Maria, Hd. zu Dresden . . . 264
„ 1526, Gem. 441
„ auf dem halben Monde, K. 178
„ betende 1497, Gem. . . 126
Marienbilder, K. 344
Maria, Brustbild, 1512, Gem. 340
Mariä Himmelfahrt, Gem. . . 248
Maria im Zimmer, Hz. 161
„ Leben, Hz. 280
„ mit der Meerkatze, K. 179
„ mit den Thieren, Hd. 174
„ säugende, Gem. 126
„ „ K. 182
„ Tod, Gem. 390
„ und Anna, K. 178
„ Verherrlichung, Hz. . . 319
Margaretha, Statthalterin 418, 429
Marktbauern, K. 359
Märtyrer, zehntausend, Gem. 246
„ „ Hz. . . 162
Maximilian I., K., Apotheose 388
„ Arbeiten für dens. 361
„ Bildniß, Gem. . . 387
„ „ Hd. . . . 385
„ „ Hz. . . . 386
Medaillen 213
Melancholie, K. 352
Melanchthon, Ph., Bildniß, K. 444
Modellfiguren, R. 207
Muffel, Jacob, Gem. 445
Nachlaß 477
Nachahmer 480
Nashorn, Hz. 360
Naturgegenstände, Hd. 334
Nemesis, K. 357

Oelhafen, Sixtus, Bildniß, Gem. 125
Offenbarung, St. Johannis, Bilder zu derselben 129
St. Onophrius, Gem. 127
Overbeck, Matthäus van . . . 488
Paris, Urtheil, Hz. 330
Passion, große, Hz. 267
„ kleine, Hz. 268
„ Hd. 190
„ K. 266
Paulus, Bekehrung 108
Penz, Georg, Maler 384
Pestbild, Hz. 100
Petrus, Kopf, Gem. 340
Pfalz, Friedr. II., Bildnisse 425, 446
Pferd, großes, K. 186
„ kleines, K. 186
St. Philippus, K. 440
Philosophie, Hz. 103
Pirkheimer, Crescentia, Sterbebild 191
„ Georg, Karthäuser-Prior 281
„ Willibald 7, 121, 220, 482
„ „ Arbeiten für denselben 194, 520
„ „ Bildniß, Gem. 125
„ „ „ K. . . 444
Probearbeit 98
Proserpina, Raub, R. 359
Raimondi, Marc Anton, Kupferstecher 219, 270
Rathhaus zu Nürnberg, Bemal. 383
Reiter, Hz. 171
Resch, Hieronymus, Formschn. 367
Ritter, Tod und Teufel, K. . . 354
Rosenkranzfest, Gem. 223
Sachsen, Friedrich der Weise, Kurf., Bildniß, K. 444
Sackpfeifer, K. 358
Salvator, unvollendet, Gem. . 455
Satyr, Familie des 121
Säule, Hz. 394
Schmerzensmutter, Gem. . . . 403
Schongauer, Gebrüder 33
„ Martin 64
Schule, altcölnische 46
Schüler 263, 481
Schutzpatrone, österr., Hz. . . 389
Schwein, abenteuerliches, K. . . 105
Schweiz, deren Befreier, Hd. . 29
St. Sebastian, K. 119
Siegel 220
St. Simon, K. 440
Simson, Hz. 164
Skizzenbücher 434
Sohn, verlorner, K. 117
Solis, Virgilius, Maler . . . 270
Spaziergang, K. 94
Spengler, Lazarus 407, 513
„ „ Bildniß, Gem. 400
„ „ Wappen . . . 145
Spielleute, Gem. 440
Straßburg, Dürer's Meister daselbst 34
Schriften. 458
Stabius, Johann . 342, 361, 369
„ „ Arbeiten für denselben 392, 423
Tafeln, astronomische, Hz. . . 456
Technik 196
Titeleinfassung, 1526, Hz. . . 456
„ mit Pirkheimer's Wappen, Hz. 396
Titelverzierung, 1521, Hz. . . 455
Tod 470
Todtentanzbild, 1491 . . . 34, 114
Traum, Hd. 457

Traum, K. 181
Triumphwagen, Hz. 380
Tscherte, Joh. 472
Türk und Frau, K. 177
Unbekannte, Bildniß, 1507, Gem. 259
Unbekannter, „ 1500, Gem. 125
„ „ 1507, Gem. 259
„ „ Gem., im Museum zu Madrid 437
Varnbühler, Ulrich, Hz. . . . 443
Veronika, 1514, Gem. 346
„ 1510, K. 327
Vierling, Jörg, Streit 411
Vincidor, Tomaso, Maler . . . 420
Vollkamer, Hans 406
Wappen, Hz. 332
„ eigenes, Hz. 456
„ mit Hahn, K. 183
„ mit Todtenkopf, K. 114, 182
Wenzel von Olmütz 207
Wien, Georg v. Zlatko, Bischof 390
Wohlgemuth, Michael . . . 23, 75
„ M., Bildnisse . . 23

Verbesserungen.

S. 1, Z. 3 v. o. statt 1490 lies 1494.

S. 243. Der Rathserlaß ist erst v. J. 1512. J. Baader berichtigt in seinen Beiträgen die falsche Angabe Campe's.

S. 277, Z. 15 v. o. statt il lies lo.

S. 332. Das bisher Dürer zugeschriebene große Wappen der Kreß kann nicht von ihm herrühren, weil es bereits die Aufbesserung mit den Pfauenfedern enthält, die nach einem Wappenbriefe, der erst jüngst uns zu Gesicht gekommen, 1530 durch Karl V. verliehen wurde.

S. 341. Die Kaiserbildnisse fallen wirklich in die Jahre 1511 und 1512. Sie wurden vom Rathe bestellt und hingen früher in der Heiligthumskammer, wo die Reichsinsignien und Reliquien aufbewahrt wurden. Dürer erhielt 1512 dafür 85 fl. 1 Pfd. neue Pfennige und 10 Schillinge. S. Baader: Beiträge, S. 6.

S. 373, Z. 3 v. o. tilge [95]).

S. 373, Z. 11 v. u. statt [96]) lies [95]).

S. 400, Z. 5 v. u. statt Jahre lies Bereiche.

S. 460, Z. 15 v. u. statt [139]) lies [140]).

S. 460, Z. 13 v. u. statt [140]) lies [141]).

Andere geringere Druckfehler, Ungleichheiten in der Schreibweise u. dgl., die bei der Entfernung des Verfassers vom Druckorte schwer zu vermeiden waren, wolle der nachsichtige Leser selbst verbessern.

Uebersichts-Tafel

des Besitzstandes der bedeutendsten Dürer'schen Arbeiten in der Imhof'schen Sammlung.

Nr.	Nach dem Verzeichnisse Willibald Imhofs d. ä., 1573, 1574.	Nr.	Nach dem Inventar von W. Imhofs d. ä. Erben. 1580.	Nr.	Nach dem Verzeichnisse, welches W. Imhofs Erben an Kaiser Rudolf II. schickten. 1588. (Nach Heller.)	Nr.	Nach dem Verzeichnisse, welches die Söhne Hans Imhofs d. j. an Kurfürst Maximilian sandten. 1628.	Nr.	Nach Hans Hieronymus Imhofs Geheimbuche. 1633 — 1658.
	Erstlich die greß tafel Olyfarb In Gewelb die abnemmung Cristi von creuz hat albrecht Dürer gemallt den Ilimen Goldschmid so Er gen predigern an ein Seulen henken lassen, vnd der altt Hans Ebner an sich Erkaufft hat, kost mich von Sebastian Imhofs Seligen Erben fl. 80.		Item ein grose Tafel mit einem für Hang In Oelfarb von Albrecht Dürrer darauf gemalt die Abnemmung Christi vom Creutz die ist bei Sant Predigern In der Kirchen an einer Seule gehaungen, geschetzt vmb fl. 80.	3	Die Abnehmung Christi vom Kreuz, eine große Tafel.				
1	Hans Clebergers meines Stiffaters Contrafactur hat Albrechtt Dürer gemaltt Schlag Ich an dieweil es von Dürer gemaltt Ist pr fl. 50.	1	Item Hansen Klebergers Conterfectur In Oelfarb von Albrecht Dürrer gemalt vmb fl. 50.	9	Kleebergers Contrafait ein gut Angesicht.				
2	Der Salvator So Albrecht Dürer nit gar aufgemachtt hat kost mich Selbst fl. 30.	2	Item ein Salvator Von Oelfarben Albrecht Dürrers Hand vmb fl. 30.	2	Ein Salvator, ist das letzte Stück, so er gemacht hat.				
	Die große tafel mit den Schiffen Soll Albrecht Dürer nachgemaltt haben kost mich Selbst fl. 22.		Item Ein grose tafel von Oelfarben mit den Schiffen Albrecht Dürrers Handt, Cost fl. 22.	30	Eine große Tafel von Oelfarben mit Schiffer.				
4	Ein tafel die Ausfuerung Cristj kumptt aus Albrechtt Dürers werckstatt kost mich fl. 8(0) Ist aber kunst nach wol werdtt fl. 12(0)	4	Item ein Tafel Albrecht Dürrers Hanndt, darauf die Ausfuehrung Christi vmb fl. 12.	13	Eine Tafel, Albrecht Dürer's Hand, darauf die Ausführung Christi.	26	Die Außführung des H. Christi von sehr viel Personen, kombt auß Alb. Dürers werckstatt fl. 200.	13	Ein tafel die Außführung Christi auf Holtz von Oelfarben graw in graw hatt viel arbeit, soll auß des A. Dürers werckstatt kommen sein Rth. 130. (1633 nach Amsterdam verkauft.)
5	Ein tafel mit Einem ligenden Nackenden kindlein ein gute Landschafft kumpt auch aus A Dürers werckstatt kost mich fl. 4 Ist wol werdtt fl. 6.	5	Item ein Tefele Inn Gran, ein Nackets ligets Kindlein Albrecht Dürrers Handt vmb fl. 6.	14	Ein Täfelein in grau, ein nackendes liegendes Kindlein.				
6	Ein tafel wie Sodoma Gomorra prinntt Soll auch Albrecht Dürer gemaltt haben fl. 6.	6	Item ein tafel wie Sodoma vnnd Gomora brendt hat Albrecht Dürrer gemalt vmb fl. 6. (Bekam nach späterem Zusatze der Kaiser.)	4	Ein Tafel, wie Sodom und Gomorra gebrannt hat.				
7	Ein tafel mariapild In gulden laisten Soll auch A Dürer gemalt haben kost mich von franz spengler fl. 9.	7	Item ein Tafel mit gulden leisten, dar Innen Sanct Marienbildt von Albrecht Dürrers Handt gemalt vmb fl. 9.	15	Ein Tafel mit guldenen Leistlein, darinnen St. Marien Bild.	11	Wiederumb die H. Maria mitt dem Christ Kindlein in einen gartten sitzent von Oehlfarben auff holtz von Alberti Dürers Handt de Ao. 1522 ist wegen der großen Arbeit vnd Kunst wohl werth fl. 600.	1	Ein Marienbildt im Garten von Oelfarben auf Pergament, in einer grosen vergold. Ram eingefast vmb Rth. 300. Mein Anherr Hr. Wilibald Imhoff vermelt in seinen Büchlein welches er vber seine Antiqteten vnd Gemählde gehatten, daß solch stück Albrecht Dürer gemahlt haben soll, vnd seye von ihme von Franzen Spengler erkaufft worden vmb 9 fl. — Mein Vatter aber würdigt es in seinem Inventario über seine KunstCammer, gar hoch vmb fl. 400 — Viel andere Kunstverstendige wollen es gantz nicht für des Dürers hand halten. (1633 nach Amsterdam verkauft.)
8	Kayser Maximilian der Erst wasserfarb hat Albrecht Dürer gewißlich gemaltt fl. 8.	8	Item Kayser Maximilianus der erste von Wasserfarben Albrecht Dürrers Hanndt vmb fl. 8.	16	Item Kayßer Maximilianus von Wasserfarben.				
9	Albrechtt Dürers Contrafectur wasserfarb hat Er nach im Selbst gemachtt als Er 26 Jar altt gewesen Ist. Schlag Ich an fl. 12.	9	Item Albrecht Dürers Conterfect von Wasserfarben Welches er seines Alters Im sechs vnnd zwaintzigsten Jar gemacht vmb fl. 12.	17	Ein Contrafactur von Wasserfarben, welches er seines Alters im 26. Jahr gemacht.	8	Ein Tafel von Wasserfarben, darinnen Albrecht Dürer sich selbst, Ao. 1477 als er 26 Jahr altt gewesen, abgemahlet pro fl. 250.	9	Ein tafel auf tuch von Wasserfarben, darinnen sich A. Dürer alß er 26 iahr alt gewesen selbsten abgemahlt Rth. 150. Ist schon zimlich schadhafft. (1633 nach Amsterdam verkauft.)
14	Adam vnd Eva auf pergamen Albrecht Dürers Druck In kupfher auf ein tefelein fl. 2.	14	Item Adam vnnd Eva vf Pirgament gemalt vmb fl. 2.						
15	Eustachius Albrecht Dürers Illuminiertt pr fl. 3.	15	Item Eustachius von Albrecht Dürrers Handt Illuminirt vmb fl. 3.		Eustachius, von Dürer's Hand illuminirt.				
16	Die Melencolia A Dürers Illuminiertt. fl. 1.	16	Item Albrechten Dürrers Melancolia vmb fl. 1.		Melancholia Albrecht Dürer's illuminirt.				
	Nachvolgende stück (Nr. 19 — 28) hatt Albrecht Dürer eygentlich gemalltt:								
19	Erstlich zwoe tafel Ist Sein vatter das ander Sein Mueter Oelfarb hat mir Endres Dürerin geschafftt. fl. 20.	19	Item zwo Tafel Vf der einen Albrecht Dürrers Vatter, vf der Andern sein Mutter vmb fl. 20.	18 19	Zwo Tafel, auf der einen Albrecht Dürers Vater, auf der anderen seine Mutter.	13	Des Alb. Dürers Mutter Conterfait auff holtz mitt Oehlfarben, ein brustbildt von Dürers aigner hanndt vmb fl. 200.	12	Albrecht Dürers Mutter auf Holtz von Oelfarben, wollens ihrer viel nicht für des Dürers arbeit halten Rth. 150. (desgl.)
20	Ein tefelein Veronicapild Cristus gekroentt Anno 1514 gemaltt Ist gar gut wol werdtt fl. 25.	20	Item ein Tefelein darauf Veronicabildt, Albrecht Dürrers handt, Vmb fl. 25.	20	Ein Täfelein, darauf Veronica Bild.				
21	Ein tefelein Ist Ein Frauenpild mit Einem parett hat A Dürer olifarb gemalen 1507 fl. 16.	21	Item ein Tefelein darauf ein Frauenbildt, hat Albrecht Dürrer gemalt vmb fl. 16.	21	Ein Täfelein, darauf ein Frauen-Bild.	5	Ein Täffelein von Oehlfarben, ein brustbilt ein weiblein de 1507 von Alberti Dürers aigner handt zu Venedig gemahlt, sehr lieblich vmb fl. 300.	6	Ein täfelein von holtz darinnen ein Jüngling (!) von Albrecht Dürers hand Ao. 1507 gemahlt von Oelfarben Rth. 160. (desgl.)
22	2 tefelein zusamen gefast hat A Dürer getuschtt mit kleinen Figuren Sampson vnd Cristj vrstend pr fl. 20.	22	Item ein schwartz zuthnends Tefelein, hat Albrecht Dürrer mit cleinen Figuren Samsons Histori vnnd des Herrn Christi Auferstehung gemalt vmb fl. 20. (Nach späterem Zusatze an den Kaiser verkauft.)	22	Ein schwarz zu thuendes Täfelein hat Albrecht Dürer mit kleinen Figuren, Samsons Histori und des Herrn Christi Auferstehung gemahlt.				
23	Albrecht Dürers Jeronimus hatt Er selbst auf pergementt Illuminiert meiner mueter Seliger fl. 8.	23	Item ein Tefelein darauf S. Jeronimus gemalt vmb fl. 8.	10	St. Hieronymus, klein, Wasserfarbe.	4	Ein S. Hieronymus auff Pergament von Alberti Dürers aigener handt vmb fl. 300.		
24	Ein Maria pild gros auf tuech wasserfarb fl. 4.	24	Item ein Tafel von Wasserfarben Albrecht Dürrers Hanndt, darauf ein Maryabildt vmb fl. 4.	23	Ein Tafel von Wasserfarben, ein Marien-Bild.	10	Ein J. Mariä Brustbildt von wasserfarben lebensgröß von Albrecht Dürers handt, doch etwas schadhafft pro fl. 250.	10	Ein Marienbildt auff tuch wasserfarb sehr schadhafft vom A. Dürer Rth. 150. (desgl.)
25	Ein Simon auf tuech wasserfarb 1518 fl. 3.	25	Item Sanct Simon von Wasserfarben Vf tuch durch Albertum Dürrer gemalt, vmb fl. 3.	24	St. Simon von Wasserfarben auf Tuch.	9	Apostolus Simon lebens größ von wasserfarben auff tuch von Albrecht Dürers aigner handt, de Ao. 1527 ist ein Brustbildt pro fl. 250.	11	S. Simon auf tuch von Wasserfarben A. Dürers hand, ist sehr schadhafft vnd abgeschossen Rth. 150. (desgl.)
26	Ein Alter man In ein tefelein Ist zu Strasburg Sein meister gewest — auf pergamen fl. 4.	26	Item ein Alter Mann Inn einem Tefelein von Oelfarben hats ein Alter Maister von Straßburg gemacht vmb fl. 4.					14	Ein Man auf Pergament ist Albr. Dürers Meister geweßen zu Straßburg. Rth. 50. (desgl.)
27	Ein weibspild auch in ein tefelein olifarb So darzu gehoertt gemaltt . . . zu strasburg 1494 fl. 3.	27	Item Ein weibsbildt In einem Tefelein von Oelfarben gemalt vmb fl. 3.						
28	Albrechtt Dürers Contrafect macht er 1492 hat auf den kopfh eine alte kappen fl. 4.	28	Item In einem Deselein Albrecht Dürrers Conterfect hat ein Alte Kapen auff vmb fl. 4.	25	In einem Täfelein Albrecht Dürers Contrafait hat eine alte Kappe auf.				
38 39	2 tefelein wasserfarb auf tuech kommen aus Albrecht Dürers werckstatt fl. 2⅔.	38 39	Item Zwey tefelein Von Wasserfarben vf Tuch, kommen Auß Albrecht Dürrers Werckstadt vmb fl. 2⅔.		Zwei Täfelein von Wasserfarben auf Tuch, kommen aus Albrecht Dürer's Werkstatt.				
53	Albrechtt Dürers wien Illuminiertt fl. 2.	53	Item Vf ein Steinet tafel Vff Pirgament die Stat Wien von Albrecht Dürrers Handt Illuminirt vmb fl. 2.						
56	Ein greße Veronicha . . In ein tafel auf pergamen Soll Albrecht Dürers handtt Sein fl. 4.	56	Item ein Tafel von Oelfarben, Veronica von Albrecht Dürrers Hanndt Vmb fl. 4.	26	Eine Tafel von Oelfarben Veronica.				
57	Ein Weinnachten wasserfarb auf tuech gros fl. 3.	57	Item Ein weihennacht gemehel Von Dürrers Hand vmb fl. 3.	27	Ein Weihnacht-Gemählde.	(5)	Die Geburt Christi in stabulo 4 schuch hoch 3½ sch. brait. von wasserfarben auf tuch.	8	Eine grose tafel auf tuch von wasserfarben, die geburt Christi vom A. Dürer Rth. 300. (desgl.)
58	Ein Cristus am Olperg wasserfarb fl. 2. Obgemelte 2 stck hat Albrecht Dürer gemaltt.	58	Item der Herr Christus Am Olberg von wasserfarben vmb fl. 2.						
62	Ein langer nackender Man hatt Albrechtt Dürer Anno 1501 Contrafect mit Einer kolen gerissen fl. 4.	62	Item Ein langer Nacketer Man, den hat Albrecht Dürrer Im Fünftzehen Hundert vnnd ersten Jar gerissen, Vmb fl. 4.	29	Ein langer nackender Mann, den hat Albrecht Dürer im 1501 Jahr gerissen.				
	Ittem mein Anherr Wilboldtt pirkamer Inn kupfher gestochenn von Albrecht Dürer welchs kupfher noch wol druckt Ist Sonst Seiner kupher keins hie schlag Ich an auf fl. 40.		Item Herrn Willibalden Birckhamers Inn Kupffer gestochen Effigium von Albrecht Dürrers Handt vmb fl. 40.		Herrn Willibald Birkheimer's in Kupfer gestochenes effigies.				Des Birckheymers Bildnus vom Dürer auff Kupffer gestochen Rth. 40. (1636 an den Grafen v. Arundel verkauft.)
	Ittem obgedachtes meines Anherren des pirkaymers Contrafectur In Ein Stein Scheez Ich kunst halben auf fl. 15. Ist In einen puchslein.		Item in einem Büchßlein Doctor Johan Birckhamer (!) In stein geschnitten von Albrecht Dürrer vmb fl. ½.					VIII	Des Wilibaldt Birckheymers Bildtnus gar Klein in stein geschitten von Dürer pro Rth. 30.
	Ittem das gros puech in green pergamentt Eingepunnten groß Regalpapier darInn treffliche Schoene von der Handtt gerussene auch Illuminierte stück So alle Albrechtt Dürer Selbst gemachtt hat der merertheil hab Ich kauftt von paulus tolers S." Erben vmb 50 fl., aber derselben zwor auch vil gehabtt. Solches puech vnd stück sind mir von fremden Molern vnd künstnern hoch geachtt werden, vnd vermeint da Ich Solch puech In das Niderland oder Ittalia sellt Schicken, es wurde mir pey grossen Herrn, So des Dürers handtt In grossen wirden haltten etliche 100 Dukaten gelttenn. Das Schlag Ich An vmb fl. 200.		Item Ein groß In Median vnnd grün Compert eingebunden Buch dar Innen treflich gerißne, Auch Illuminirte stückh, so Alle Albrecht Dürrer seeliger selbsten gemacht hat, vmb fl. 200.	32	Ein groß in Median und grün Coperl eingebunden Buch, darinnen trefflich gerissene und illuminirte Stück, so Dürer gemalt hat. (Die von Heller unter 37—130 aufgeführten Handzeichnungen bildeten wahrscheinlich den Inhalt dieses Buches. Nach späterer Randbemerkung im Inventare ward es an den Kaiser verkauft.)				
	Ittem 2 hülze Schreibtafel darein Albrechtt Dürer mit Einen Silbaren Grissel hett gerussen kosten mich Selbped fl. 4.		Item Zwo hillvene Tafel mit etlichen Pretlern, darein Albrecht Dürrer von der Handt mit einem silbern griffel gerissen, vmb fl. 4.	33	Zwo hölzerne Tafel mit etlichen Brettern, darinnen von der Hand mit einem silbernen Griffel gerissen.				
	Ittem auf tuch ein Tolher man Albrechtt Dürers weib vater scheez Ich fl. 2.		Item Vff einen Tuch ein lodterman Abgerissen; soll Albrecht Dürrers Weibs Vatter sein, Vmb fl. 2.	36	Vf einem Tuch ein todter Mann abgerissen, soll Albrecht Dürers Weibs Vatter sein.	14	Des Albrecht Dürers Schweer Contrafáct als er etliche tag schon im grab gelegen von wasserfarb, lebens größ von Dürers handt pro fl. 125.	VI	Ein toder man auff tuch wasserfarb ist zwar ein recht Dürerisches stück, aber sehr abschenlich anzusehen halt solches vor diesem niemand kaufen wöllen Rth. 40. (1634 an M. v. Overbeck in Leyden verkauft.)
	(Die zwischenliegenden Nummern treffen die Werke von anderen Meistern.)								
						1	Ein Täffelein in silber vnd ebenholtz eingefast von Alberti Dürers aigner handt, wie Fraw Wilbald Birckamerin im Todtbeth liegt, mit herumbstehenden vielen Personen, auf Pergament, de Ao. 1504 schlagen wir an vmb fl. 400.	2	Ein kleines täfelein auf pergament gemahlt in Ebenholtz vnd silber eingefaßt, wie die Birckheymerin in todpeth liegt von des Dürers eigener Hand Rth. 200. (1633 nach Amßterdam verkauft.)
						2	Ein Täffelein mit eben holtz vnd silber eingefast auff Pergament, darauff ein landschafft Gejägt vnd schönes laubwerckh, zusambtt Zweyen weiblein, welche dz Pirckamer vnd Rieter wappen in der Handt von Alberti Dürers aigener handt, ein vberauß saubere arbeitt vmb fl. 400.	3	Ein in dergleichen gröse schönes täfelein von des Dürers eigener hand, darinn eine landschaft gejägdt vnd schönes Laubwerck zusambt zweyen Weibern, welche das Birckhaimer vnd Rieter wappen in Händen halten auff pergament Rth. 200. (desgl.)

89-B32-23

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00884 2318